ELIGJUSZ·NIEWIADOMSKI

UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05125 422 2

MALARSTWO POLSKIE XIX i XX·WIEKU

WYDAWNICTWO·M·ARCTA
W·WARSZAWIE

STORAGE ITEM
LIBRARY PROCESSING
Lp5-C10G
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

Tuum est

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

To the Roses,

Fine loved friends,
and lovers of all things fine.

From the Supers

In whose memories you abide
and who wish to abide in yours.

Warsaw, Poland
Xmas 1926.

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/malarstwopolskie00niew

MALARSTWO POLSKIE

XIX I XX WIEKU

ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI

MALARSTWO POLSKIE

XIX I XX WIEKU

WYDAWNICTWO M. ARCTA
W WARSZAWIE

ODBITO 2700 NUMEROWANYCH EGZEMPLARZY
W DRUKARNI ZAKŁADÓW WYDAWNICZYCH
M. ARCT, SP. AKC. W WARSZAWIE
CZERNIAKOWSKA 225
1 9 2 6

853

PRZEDMOWA

Książka ta pisana jest w warunkach trudnych. Historyk sztuki polskiej znajduje bardzo mało materjału przygotowawczego, — nadto — szukanie jego jest mozolne i powoduje dużą a jałową stratę czasu, którego już nie miałem zawiele... Dlatego niewszystko jest tak, jakbym chciał, aby było.

Chciałem koniecznie skończyć tę pracę. Zbrakło mi czasu na lepsze opracowanie Pęczarskiego, Kwiatkowskiego, Dąbrowskiego, Sokołowskiego, Maleckiego, Straszyńskiego, którym należą się poważniejsze monografje, — przy innych nazwiskach nic nie zdążyłem dopisać.

Tak samo i materjał ilustracyjny możnaby było wyszukać staranniej.

Najważniejszem jest tu zadanie c a ł o ś c i t. j. układu, — rozgrupowania takiego, ażeby obraz naszego malarstwa nie był bezładną, poplątaną mozajką dat, nazwisk, życiorysów i opisów.

To zadanie — jak myślę — jest (przynajmniej z gruba) rozwiązane. Stworzono tu pewne ramy, niby wielkiego poliptyku, i pole każdej wypełniono grupą artystów, związanych bądź epoką, bądź charakterem twórczości. Każdej takiej grupie starałem się dać pewne tło, na którem jaśniej tłumaczy się jej charakter i wzajemny związek jej członków.

Nacisk główny położyłem poza tem na szereg wielkich twórców, którzy, niby słupy milowe, znaczą linję rozwoju malarstwa polskiego.

E. N.

d. 4/I 1923.

CZĘŚĆ I

PRELUDJA

1760 — 1860

EPOKA STANISŁAWOWSKA
I JEJ TRADYCJE

KRÓLESTWO KONGRESOWE
OKRES PASKIEWICZOWSKI

EPOKA STANISŁAWOWSKA

I JEJ TRADYCJE

CZECHOWICZ. KONICZ TAD. SMUGLEWICZ
RADWAŃSKI. GRUSZECKI

BACCIARELLI. MARTEAU

LAMPI. GRASSI. KRAFFT. PIETSCHMANN
BECHON

BELLOTTO. NORBLIN

CHODOWIECKI

PLERSCH. KUCHARSKI
KOSIŃSKI. TOPOLSKI
PESZKA. LESSEUR. ŁĘSKI. J. REJCHAN
WOJNIAKOWSKI. VOGEL

ORŁOWSKI

PŁOŃSKI. OLESZKIEWICZ
RUSTEM

Tradycje malarstwa w Polsce są bardzo dawne. Pomijając epokę romańską i jej iluminatorów klasztornych, późne średniowiecze przekazało nam nietylko minjatury, a potrochu i malowidła ścienne, ale także liczne nazwiska o wybitnie polskiem brzmieniu, wymienione w księgach cechowych. Także obrazy stalugowe kościelne, liczne w XV a zwłaszcza XVI w.[1]) Dopiero kiedy malarstwo cechowe w związku z ogólnym upadkiem

[1]) O tej epoce patrz T. Jaroszyńskiego „Zaranie malarstwa polskiego".

miast stopniowo przygasa, poczynając od końca XVI w., — powstaje wzamian sztuka dworska. Królowie polscy, a nawet niekiedy magnaci i dygnitarze państwowi, powołują sobie „malarzy nadwornych", najczęściej sprowadzanych z krajów cudzoziemskich: Włoch, Flandrji albo Niemiec.

Tak na dworze Zygmunta Augusta znajdujemy Włocha „Coragla", nadwornym malarzem Batorego jest Marcin Cober, gdańszczanin. Zygmunt III sprowadza sobie z Wenecji Dolabellę Tomasza, drugim jego nadwornym malarzem jest Jakób Troszel z Norymbergi i t. d. W XVII w. są już liczni malarze Polacy, mnichy albo świeccy jak: Franciszek Lexycki, Jerzy Siemiginowski, bracia Lubienieccy i t. d.

Prócz tych, głośnych w kraju — znajdowali się nadto liczni malarze bezimienni, mnichy, albo skromni mieszczanie, którzy nie bywali zagranicą, obcych mistrzów nie widzieli, chyba przypadkiem w komnacie wielkopańskiej, na pracach swoich nie podpisywali się. Jeździli oni od dworu do dworu, wzywani dla malowania portretów, często za krowę, za wieprzka, za kilka korcy zboża... Ich to dziełem są owe galerje portretów w dawnych domach szlacheckich. A przecież było tego dziesiątki tysięcy! Dziś jeszcze, po tylu wojnach, rabunkach, pożarach, niszczeniu przez czas, pleśń, niedbalstwo i t. p. pozostało tysiące zabytków jako tako zachowanych. Dalekie od poziomu Rembrandtów i Velasquezów, niemniej są one bardzo godne uwagi i nietylko ze względów archeologicznych, jako przyczynki do historji ubiorów i obyczajów. W tych twardych, nieumiejętnie malowanych „konterfektach", nierzadko spotykamy uderzającą szczerość malarską, naiwną ścisłość prymitywów, energję w poszukiwaniu charakteru twarzy, której daremnie szukać u znakomitych ich kolegów „nadwornych"...

W takim stanie rzeczy zastał Polskę wiek XVIII — epoka rozkładu, szczepionego przez rządy Sasów. Jak poprzednie, nie zdradzał on specjalnego zamiłowania do malarstwa. Malarstwo obsługiwało tylko próżność ludzką. Więc magnaci podczas podróży zagranicę kazali się tam malować słynnym mistrzom, — a królowie sprowadzali sobie „nadwornych" malarzy. Takimi za obu Sasów są Ludwik Silvestre i Jan Samuel Mock.

Instytucją, która u nas jak i gdzie indziej stale potrzebowała malarstwa, był kościół. Ale piękne czasy malarstwa kościelnego dawno minęły. We Włoszech żyje garść epigonów, karmiących się spuścizną dawnych epok i przerabiających ją na ckliwy, manieryczny

FRANCISZEK SMUGLEWICZ — PORTRET PANI GRONOWSKIEJ

styl XVIII w. Kościół katolicki, którego sercem były Włochy i Rzym, domagał się od sztuki, aby była możliwie zbliżona do włoskiej. Tam bowiem powstawały klasyczne niejako typy malowideł kościelnych. O ile więc nie sprowadzał bądź malarzy, bądź obrazów z Włoch bezpośrednio, to zmuszał artystów do zupełnej rezygnacji z wszelkich odruchów samodzielności.

Nieuniknionem następstwem tego musiało być doszczętne wynarodowienie tych Polaków, którzy oddali się malarstwu kościelnemu. Klasycznym przykładem jest CZECHOWICZ SZYMON (1689—1775). Po-

MARCELLO BACCIARELLI

PLAFON

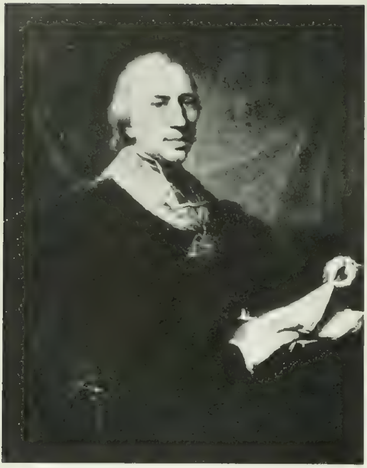
słany do Rzymu, spędził tam około 40 lat, malując obrazy do kościołów włoskich i polskich w duchu epigonów zdegenerowanego Odrodzenia, pod wpływem ckliwego malarza rzymskiego, Carla Maratty, który był jego nauczycielem. Artysta ten bez śladu siły i indywidualności, oczywiście nic nowego i własnego do sztuki wprowadzić nie mógł.

Podobne były dzieje TADEUSZA KONICZA (1700—1780), kuchcika Andrzeja Załuskiego, posłanego przez tegoż do Rzymu na naukę. Konicz nawet w Rzymie nosił konfederatkę, ale suche i zimne jego ma-

MARCELLO BACCIARELLI PORTRET DAMY

lowidła nie wyszły poza bierne naśladownictwa wzorów włoskich. Konicz spędził w Rzymie całą prawie resztę życia.

Następne pokolenie wydało głośnego w swoim czasie malarza FRANCISZKA SMUGLEWICZA (1745—1807), jednego z czterech braci malarzy! Krewny i uczeń Czechowicza, jako młody, 18-letni chłopiec wyjechał do Rzymu i przebył tam 22 najpiękniejszych lat życia. Kiedy wrócił, był już zatruty nieuleczalnie. W sztuce jego wątłej i zimnej jest mniej ckliwości, za to duża domieszka klasycyzmu, który mu zaszczepił mistrz uwielbiany Mengs, gwiazda Rzymu w czasach, kiedy Smuglewicz tam przebywał. Obok niepoliczonych obrazów religijnych, rozsypanych w kościołach całej Polski, pracowity malarz wywołał z grobu liczny zastęp Brutusów, Ifigenij, Judyt, Lukrecyj, Hannibalów, Cyceronów i innych bohaterów starożytnych, banalnych, komponowanych według recept tryumfującego klasycyzmu, malowanych



J. CH. LAMPI PORTRET SOŁTYKA

bez temperamentu, w kolorycie mdłych, w rysunku ledwo poprawnych.

Smuglewicz nie był talentem twórczym i oryginalnym, niemniej cieszył się ogromnem powodzeniem, a także i poparciem króla Stanisława. Po detronizacji tegoż przeniósł się z Warszawy do Wilna, gdzie został profesorem na wydziale malarskim świeżo odrodzonego Uniwersytetu. Tu spędził ostatnie dziesięć lat życia na malowaniu obrazów i szczepieniu swym pupilom mądrości przywiezionej z Rzymu. Rozumie się, ze szkoły jego nie wyszedł ani jeden godny uwagi uczeń.

W XVIII w. pracowali jeszcze inni, starsi od Smuglewicza, mało znani malarze kościelni, między nimi Radwański Andrzej (1712—1762) i Gruszecki Antoni (1725—1793).

W drugiej połowie stulecia wybitną rolę pełni malarstwo dworskie. Z chwilą wstąpienia na tron Stanisława Augusta zaczyna się w Warszawie ruch artystyczny, jakiego tu nigdy nie było. Poniatowski niewątpliwie mało miał danych na wodza narodu w chwilach niebezpieczeństwa i grozy, — niemniej był człowiekiem o wybitnej kulturze i niezwykłem — bardzo szczerem — zamiłowaniu do sztuki. Ten Medyceusz polski miał smak wytworny, był bardzo piękny i bardzo próżny. Kazał przerabiać zamek królewski, brał czynny i bezpośredni udział w budowie Łazienek i gotów był zawsze pozować malarzom, albo kazać im malować swoje faworyty i kochanki.

Wykształconemu na wielkich dziełach zachodnio-europejskiego malarstwa nie mogli wystarczyć nie tylko bezimienni malarze krajowi, ale nawet Sylvester de Mirys, stary malarz, którego odziedziczył po Auguście III. Zapragnął mieć dokoła siebie malarzy modnych, wykwintnych — bardziej nowoczesnych.

JÓZEF GRASSI
KS. KRYSTYNA LICHNOWSKA

I w społeczeństwie — po okresie anarchji i letargu epoki Sasów — budzić się zaczynają potrzeby umysłowe i świadomość swego zaniedbania. Wyższe sfery stołeczne okazują duże zainteresowanie się Europą i tem życiem przedrewolucyjnem, które ją elektryzowało. Prądy umysłowe Zachodu, jego mody, ideje i upodobania chwili przenikają do Warszawy, a przez nią — do całego kraju...

W związku z tem zaczyna się istny najazd artystów cudzoziemców.

Piękny król natychmiast po wstąpieniu na tron wezwał do Warszawy poprzednio już sobie znanego malarza—Włocha, od kilkunastu lat zamieszkałego w Dreznie, MARCELLO BACCIARELLI (1731—1818). Bacciarelli chętnie pośpieszył na wezwanie elekta. W 1765 już jest w Warszawie, w trzy lata później otrzymuje indygenat, stanowisko dyrektora budowli królewskich, przedtem jeszcze — pracownię

w zamku, do której rychło zaczęła się zgłaszać młodzież po naukę miłego i popłatnego kunsztu.

W ciągu swego 53 letniego pobytu w Warszawie Bacciarelli wykonał ogromną ilość portretów króla, rodziny królewskiej, pięknych dam z jego otoczenia, dygnitarzy warszawskich, działaczy Sejmu Czteroletniego i t. d. Oczywiście portretów tych nie można równać z dziełami wielkich angielskich malarzy tej epoki — Reinolds'a, Gainsborough, czy choćby Romney'a, niemniej stoją one na poziomie europejskim i mimo cały właściwy epoce manieryzm są bardzo wykwintne w rysunku, barwne, pięknie, miękko kończone, zręcznie komponowane. Bacciarelli miał dużą łatwość kompozycyjną, która daje się odczuć zwłaszcza w jego pracach dekoracyjnych.

Najważniejsze były wykonane dla zamku królewskiego. Wśród nich wyróżnia się plafon w sali audjencjonalnej, jasny, lekki i barwny.

W Łazienkach znajdują się na ścianach sceny z życia Salomona, z „portretami" uroczych dam z otoczenia króla, jak p. Grabowskiej, p. Sobolewskiej, ks. de Nassau, a wreszcie baletnic i aktorek. Do najpiękniejszych malowideł ściennych należą znajdujące się obecnie w salach ratusza warszawskiego, przeniesione tam z dawnego pałacu prymasowskiego. Są to plafony, komponowane na koło lub owal, zwłaszcza mniejszy — prześliczne. Na te urocze cacka kompozycji składają się obłoki, szmaty nieba błękitnego, nagie nimfy, girlandy, amorki, draperje i t. p. zręcznie wiązane w barwne potpourri. Stylowi temu dał wzór i podstawy Tiepolo, ale u Bacciarelli jest on okraszony pikantnym wdziękiem i lekkością Boucher, którego dzieła niewątpliwie były znane włoskiemu mistrzowi.

Drugim wybitnym artystą, nadwornym malarzem królewskim był LUDWIK MARTEAU (1720 — 1805). Mieszkał w Polsce już za czasów Augusta III-go. Świetny pastelista, — w setkach dzieł, tą nową techniką wykonanych — lekkich, miękkich i barwnych, pozostawił galerję piękności warszawskich, dziś rozsypaną i poukrywaną w pałacach prywatnych posiadaczy.

Obaj ci cudzoziemcy, podobnie jak i słynny minjaturzysta KAROL BECHON (1732 — 1812[1]), puścili w Polsce korzenie, naturalizowali się i zostali w ciągu całej reszty życia, bez względu na upadek państwa.

Ale w okresie Sejmu Czteroletniego, a nawet parę lat przedtem, zaczynają zjeżdżać do nas na „gościnne występy", na krótki kilkolet-

[1]) Zamieszkały w Polsce już za Augusta III, którego utrwalił w minjaturze, równie jak i jego rodzinę.

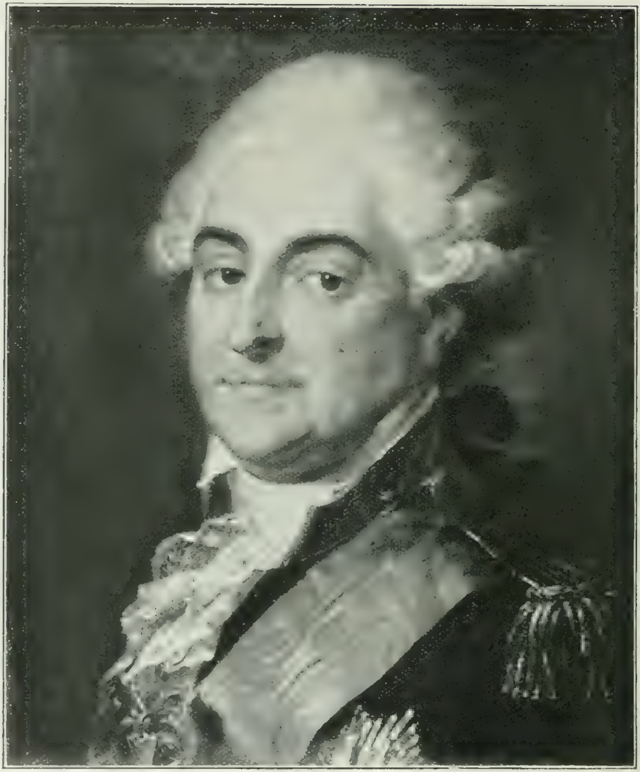
ni pobyt, inni cudzoziemcy, portreciści — obieżyświaty, bawiący dziś w Wiedniu, jutro w Dreznie, pojutrze w Warszawie, za miesiąc w Petersburgu i t. d. Świadczą oni przedewszystkiem o niesłychanym popycie na portret — wśród karnawału warszawskiego, poprzedzającego upadek kraju. Głębszych wpływów na losy malarstwa polskiego nie wywarli, jednakże zostawili pewną ilość wybitnych prac i podnosili poziom wymagań artystycznych.

Do tej grupy należy TAUBERT GUSTAW, Niemiec z Berlina, który tu najwcześniej przyfrunął (około 1785 r.), pastelista i minjaturzysta, — dalej — ADAM KRAFFT — „Szwed", autor portretów olejnych, dość suchych w stylu i technice. Dalej Lampi, Grassi, Pietschmann i inni mniej godni uwagi.

JAN CHRZCICIEL LAMPI (1751—1830) — Włoch, od wczesnej młodości zamieszkały w Wiedniu, zjawił się w Warszawie 1787 r. Miał pewne oko, miłą, miękką, zarazem bardzo dokładną manierę malowania, umiał kończyć z bezprzykładną cierpliwością koronki, perły, medaljony, ordery i t. p. na piersiach, szyjach i rękach osób portretowanych. Z prac jego warszawskich wyróżnia się portret biskupa Sołtyka o prześlicznych, wypieszczonych, kobiecych rękach. Sołtyk w czarnej aksamitnej szacie z niebieską wstęgą orderową, siedzi na fotelu z piórem w dłoni. Dobrze utrzymana w charakterze głowa modeluje się jasno na tle ciepłej, błękitnawo-szarej zasłony. Lampi malował także króla, ks. Józefa, Kościuszkę, Stanisława Szczęsnego Potockiego w pancerzu, który mało pasuje do tej pięknej, ale zniewieściałej twarzy, — i wiele innych znakomitości. Po czterech latach wyjechał do Petersburga po dalsze sukcesy na dworze Katarzyny.

JÓZEF GRASSI (1757—1838) jako trzydziestoparoletni młody artysta zjechał do Warszawy i, mimo burzliwy nastrój epoki Sejmu Wielkiego, zdobył sobie wstępnym bojem warszawski high-life i zrobił taką konkurencję Lampiemu, że ten wyjechał zaraz w następnym roku. Grassi jest dość nierówny w swych pracach, naogół jednak mniej w nim drobiazgowości kończenia niż u Lampiego — jest w technice swobodniejszy i szerszy, w układzie ma więcej smaku, pomysłowości i wytworności — a w kolorze w najlepszych swych pracach umie być czarującym. Niewiadomo, czy był on w Anglji,—zdają się jednak przemawiać za tem pewne reminiscencje z dzieł Gainsborough: np. jeden z portretów ks. Józefa, wspartego na białym koniu, jest dość wiernem powtórzeniem dzieła tego angielskiego malarza.[1]

[1]) Portret pułkownika S. Leger. Jedna ze słabszych prac Gainsborough.



JÓZEF PIETSCHMANN — STANISŁAW AUGUST PONIATOWSKI

Grassi malował portrety ks. Józefa, Kościuszki (4-okrotnie), Małachowskich, Chreptowicza i całą niemal arystokrację polską. Psychologicznym nigdy nie jest, bo epoka wykluczała te zadania, — niekiedy tworzy rzeczy bardzo płytkie i manieryczne, — ale lepsze prace znamionują wybitnie zdolnego i pełnego smaku artystę. Ten malarz cudzoziemiec nie uciekał przed burzą. W czasie oblężenia Warszawy przez Prusaków 1794 r. był podoficerem gwardji miejskiej. Nawet po ostatecznej katastrofie przez parę lat jeszcze Polski nie opu-

szcza. Wyjechał przed 1800 r. do Drezna, gdzie został profesorem akademji — i całą prawie resztę życia tam spędził.

Z tej grupy przelotnych ptaków cudzoziemców zadomowił się u nas jeden tylko JÓZEF PIETSCHMANN (1758—1834). Niemiec, urodzony w Tryjeście, a kształcony w Wiedniu, zasłyszawszy o polskiem Eldorado, przywędrował tu, mając lat 30 i zaczął swą niesłychanie pracowitą a popłatną karjerę. W ciągu kilku lat spędzonych w Warszawie wykonał około 60 portretów, wśród nich aż 4 królewskie!... Bezgranicznie próżny Stanisław August umiał zawsze znaleźć czas, gdy chodziło o pozowanie malarzowi.

Kiedy sprawy warszawskie wzięły najgorszy obrót, sprytny a przezorny Pietschmann przenosi się do Lwowa (1794 r.) i tam pozostaje w ciągu lat dwunastu, malując wytrwale portrety wszystkich sfer społeczeństwa zaboru austrjackiego: magnaterję, urzędników, duchowieństwo, wojskowych etc. Nawet Franciszka II w całej postaci. Razem 280 płócien! Wreszcie 1806 r. Tadeusz hr. Czacki powołał go na profesora rysunku w liceum krzemienieckiem. I tu już Pietschmann spędził resztę życia, jak zawsze zawalony pracą — nietylko nauczycielską ale i zamówieniami. Ptaki przelotne opuściły już wówczas nieszczęsną krainę, Bacciarelli postarzał się bardzo, więc Pietschmann bezkonkurencyjnie malował swe portrety. Wśród nich kilka — Czackiego, a także kilka cesarza Aleksandra, zapewne już po kongresie. Portrety tego malarza są bardzo poprawne w rysunku, ale nie mają ani wdzięku kompozycji Grassiego, ani jego lekkości pędzla, ani wytworności kolorytu. Są to sumienne, pedantyczne roboty, dobrze rysowane, miękko modelowane, niezbyt śmiałe w kolorze. Takim jest piękny pastel Stanisława Augusta w warszawskiem Muzeum Narodowem. Wśród setek prac Pietschmanna jest jednak wiele bardzo manierycznych, powierzchownych i tanich.

Cała ta grupa malarzy wniosła do Polski sztukę zachodnią — ściślej mówiąc — kosmopolityczną, w której krzyżują się pierwiastki włoskie i francuskie z domieszką smaku wiedeńskiego. Z wyjątkiem Bacciarellego byli to specjaliści portretowi, dotyle ciaśni, że wszystko, co wychodziło poza zakres twarzy, rąk, munduru, sukni— ostatecznie całej postaci ludzkiej, jest im mało dostępne; namalowanie konia, psa już przekracza ich wiedzę. Biały koń na portrecie ks. Józefa, pędzla Grassiego, jest narysowany z dziecinnem niezrozumieniem kształtu.

Wśród tej gromady znalazło się dwóch malarzy, których rola jest nieco odmienna: Canaletto i Norblin.

BERNARDO BELLOTTO KLASZTOR BRYGIDEK

BERNARDO BELLOTTO (1720—1780), przezywany często Canaletto, był siostrzeńcem malarza weneckiego, Antonio Canale który jest właściwym Canaletto. Wyrobiony w szkole wuja, Bellotto, podobnie jak wielu ówczesnych artystów włoskich, porzuca ojczyznę, aby szukać fortuny u barbarzyńców północy. Zwiedził Anglję, zapewne Francję, Niemcy, aż około 1747 r. zatrzymał się na dłużej w Dreznie, gdzie wkrótce został ulubieńcem Brühla i nadwornym malarzem Augusta III. Pozostawał tu aż do oblężenia Drezna przez Fryderyka Wielkiego 1756 r. Wówczas pojechał do Wiednia na parę lat, a wreszcie do Warszawy. Z umierającym królem wraca jeszcze do Drezna, ale po śmierci tegoż jako tako likwiduje swe interesy i 1768 już na stałe do Warszawy zjeżdża. Tu przebył ostatnie 12 lat pracowitego żywota.

Bellotto był malarzem widoków miejskich. Malował kościoły, pałace, perspektywy ulic z drzewami, murkami i t. d. Wśród tego pędzą wspaniałe karoce, białe ze złotem, albo żółte, czerwone, niebieskie — prześliczne w tonie — zawsze ze złotem. Przed karetami biegną laufry biało przybrani. Na ulicy tłum ludzi: szlachty, mieszczan, żebraków, chłopów, Żydów i t. p. rozmawiają, kupują, sprzedają — biorą udział w uroczystościach, — żołnierze na warcie prezentują broń. Słowem wśród architektonicznego otoczenia wre tu życie ulicy.

Bellotto wykonał ogromną ilość tak pojętych widoków Drezna, Wiednia i Warszawy. Z ostatnich — 22 zdobiło niegdyś Zamek, ale w 1832 r. wywieziono je do Petersburga, skąd wróciły dopiero 1922 r. wskutek układu ryskiego.

Obrazy jego nie stoją na poziomie Canaletto. Architektura zajmuje tu pierwsze miejsce, kończona starannie, a nawet sucho, mimo że Bellotto wprowadza zawsze prawie motyw światła słonecznego. Bierze je wszelako nie wprost z natury, a komponuje w pracowni, na podstawie rysunków z natury — suchych i dotyczących tylko kształtu. Dlatego oświetlenie to bywa często fantastyczne, np. na ulicy Miodowej widzimy światło słoneczne, padające od strony północnej!... Ta sama ulica jest dosyć dowolnie komponowana i pozbawiona kilku domów — względnie murków — nazbyt krótka, z pałacem Rzeczypospolitej zbyt blisko i t. d. Dlatego niezawsze można polegać na tych obrazach, jako na niezbitych dokumentach historycznych.

Figury w obrazach Bellotto maluje sam — jak myślę — tylko wyjątkowo, np. swój autoportret na jednym z obrazów warszawskich. Pospolicie jednak zdradzają one pędzel tak odmienny, a niekiedy i słaby rysunek, że rodzą przypuszczenie, iż mistrz posługiwał się pomocnikami, którzy mu tę dodatkową a żmudną pracę (po kilkadziesiąt figur na jednym obrazie) wykonywali, zapewne według szkiców i wskazówek samego Bellotto.

Bellotto stał się ojcem duchowym Zaleskiego i całej z nim spokrewnionej grupy malarzy miast.

Ze wszystkich tych cudzoziemców najsilniej na losach sztuki polskiej zaważył cichy i skromny, unikający Dworu artysta, którego przywiózł do Polski ks. Adam Czartoryski w charakterze trochę nauczyciela domowego, a trochę nadwornego malarza własnego — PIOTR NORBLIN DE LA GOURDAINE (1745—1830).

Syn mieszczanina francuskiego, wychowaniec Franciszka Casanovy, weneckiego malarza batalisty, osiadłego w Paryżu, Norblin był artystą zdolnym i wykwintnym, ale bynajmniej nie samodzielnym i twórczym. Indywidualność słaba, — sztuka jego nosi piętno mistrza Casanovy — zwłaszcza w rysunku koni i kompozycji bitew, — a jeszcze silniejsze — wielkiego Watteau, którego dzieła musiały oczarować jeszcze w Paryżu wrażliwą naturę młodego Norblina.

Po przyjeździe do Polski zamieszkuje Norblin u Czartoryskich, bądź w ich „pałacu błękitnym" [1]), bądź na Powązkach — podmiej-

[1]) Na placu Bankowym. Dziś—przerobiony—jest własnością Zamoyskich.

PIOTR NORBLIN — KONCERT W PARKU

PIOTR NORBLIN — WSKRZESZENIE ŁAZARZA

skiej rezydencji księstwa, zbudowanej wśród pięknego, świeżo założonego parku. Do tego to okresu należą liczne, przeważnie niewielkie obrazy Norblina namalowane tak, że mógłby się pod niemi podpisać sam Watteau. Są to „Śniadania w parku", „menuety w parku", „towarzystwa", „zabawy", „koncerty" i t. d. zawsze w parku, na tle grup drzew wysokich — z licznemi drobnemi postaciami u dołu. Rodzaj kompozycji, proporcje i stylizacja figur, lekkość, wdzięk, piękny koloryt, rodzaj malowania, wszystko to łudząco przypomina dzieła wielkiego francuskiego mistrza.

PIOTR NORBLIN TRĘBACZ

PIOTR NORBLIN KRAJOBRAZ POLSKI

Kilka tych malowideł, zdobiących niegdyś ściany pałacyku na Powązkach,[1]) dziś znajduje się w Muzeum Czartoryskich w Krakowie. Wśród nich szczególniej piękną kompozycją wyróżnia się „Koncert w parku".

Watteau nie był jedynem słońcem Norblina. Jeszcze w Paryżu poznał on dzieła Rembrandta — olejne i akwaforty. Ten znów oczarował go poezją światła. Za przykładem Rembrandta zwraca się Norblin do niemodnego w XVIII wieku świata Biblji. W licznych gwaszach i akwafortach stylizuje go zupełnie jak Rembrandt, a zwłaszcza upaja się efektami światła skupionego. We „Wskrzeszeniu Łazarza" na ciemnem tle bogatej architektury i zatopionych w mroku figur widmowo wyłania się oblana światłem postać Chrystusa, od której pada na mur sylweta cieniu. Podobny efekt światła rozpraszającego mrok widzimy w pięknej kompozycji „Złożenie do grobu" i zresztą — w mnóstwie innych. Ale od samego początku pobytu w Polsce zjawia się i potęguje stopniowo trzeci wpływ — ż y c i a . . .

Polska ówczesna, piękny kresowy kraj Europy, o ciekawej oryginalnej kulturze, musiała uderzyć wyobraźnię wrażliwego artysty zewnętrzną odrębnością. Norblin zobaczył tu świat nowy — malowniczy, barwny i pełen charakteru: niebywałe ubiory, obyczaje, typy, budowle, galerja szlachty, Żydów, chłopów, hajduków, kozaków, przekupniów. Porwał go burzliwy temperament i warchoł życia polskiego — zabawy, sejmiki, nabożeństwa, bitki, targi, tańce i t. d.

Dzieło Norblina zaroiło się ludem polskim i ożyło jego życiem. Zwłaszcza w późniejszych czasach, kiedy Czartoryscy przenieśli się

[1]) Spalonego i zniszczonego podczas oblężenia Warszawy 1794 r.

do świeżo odbudowanych po wojnie P u ł a w i tam stworzyli wybitne ognisko życia kulturalnego, gdzie Norblin odwiedzał ich często i na długo. Te jego prace obyczajowe są bardzo liczne. Bądź to złożone sceny w kościele, w karczmie, na sejmiku, jarmarku i t. d., bądź też niepoliczone typy pojedyńcze, rysowane piórem, ołówkiem, malowane gwaszem lub akwarellą.

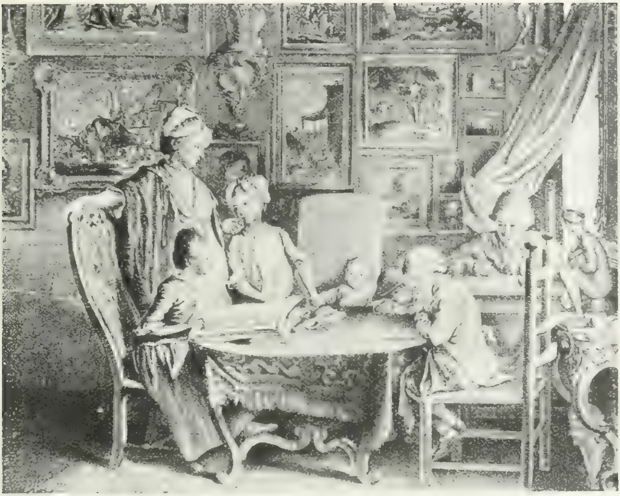
Malarz francuski oddał w nich—jak umiał—całą Polskę ówczesną. Nie są to—rzecz jasna—dzieła naturalisty, bo Norblin nim nie był, postacie jego nie są tak żywe i realne jak np.—Chodowieckiego, jest w nich zbyt wiele wykwintu francuskiego, wszelkie wybujałości są złagodzone, charakter form przytępiony. Niemniej to, co pozostało, jeszcze ma dużą wartość dokumentów życia. Ze wszystkich cudzoziemców, bawiących w Polsce ówczesnej, on jeden zwrócił na to nasze życie uwagę i oddał mu swoją sztukę. Pokazał młodzieży artystycznej, że to życie jest ciekawe i godne pędzla nie mniej niż portret albo obraz kościelny czy mitologiczny. Sam on portretów nie malował (chyba swoje własne), do prac dekoracyjnych także się nie rwał [1]) — natomiast stworzył w Polsce rodzaj dotąd tu nie znany — malarstwo obyczajowe.

Norblin nietylko dał przykład, ale bezpośrednio kształcił uczniów. Z jego pracowni wyszedł O r ł o w s k i, P ł o ń s k i, R u s t e m, do sfery jego wpływów należy S o k o ł o w s k i J a k ó b, — nawet P i w a r s k i w najlepszej części swych prac idzie za natchnieniami Norblina. Wszystko prawie, co w pokoleniu następnem jest rdzennie polskiego w naszem malarstwie — związane z jego imieniem.

Stosunki Norblina z królem były nikłe i przelotne. Tytuł „nadwornego" nie pociągnął za sobą poważniejszych następstw. Mimo to czuł się on związany z Polską, był żonaty z Polką — i dopiero 1804 r. zatęsknił do Francji i wyjechał już bezpowrotnie. Jednakże jeszcze we Francji pracuje na podstawie studjów wywiezionych z Polski i zapoznaje swą Ojczyznę z dziwami egzotycznego kraju. Tam to wydał „Zbiór polskich ubiorów", reprodukowany przez Debuncourt'a.

Równolegle do tej grupy cudzoziemców żyją i pracują w Polsce liczni malarze Polacy. Liczni, ale mniej w y b i t n i. Albowiem zaczyna się już pierwszy akt dramatu sztuki polskiej: najświetniejsi artyści nie mają w kraju nic do roboty i emigrują. Tak emigrowały najwięk-

[1]) Jedyna praca tego rodzaju to plafon „Jutrzenka" w Arkadji — pod Nieborowem.



DANIEL CHODOWIECKI RODZINA

sze gwiazdy naszego malarstwa epoki Stanisławowskiej, Chodowiecki, Orłowski, Kucharski i Płoński. W obcą niwę rzucają ziarno najlepsze — podczas kiedy w ich ojczyźnie ziemie ugorują. W XIX w. ta emigracja przybierze rozmiary wprost zastraszające.

Najstarszym, a zarazem największym z tych artystów był DANIEL CHODOWIECKI (1726—1797).

Polak, mieszczanin, z rodziny od dwóch pokoleń zamieszkałej w Gdańsku, który wówczas był nietylko miastem prześlicznem, ale— przedewszystkiem — bardzo spolonizowanem, patrjotycznem i twardo przy Rzeczypospolitej stojącem. Gdyby ten stan polonizacji trwał jeszcze lat 50, w Gdańsku nie byłoby słychać mowy niemieckiej na ulicach...

Tu spędził Chodowiecki dziecięce i chłopięce lata, tu zaczął już malować, poduczony trochę przez ojca dyletanta i ciotkę, również malującą dla przyjemności. Pod urokiem rodzinnego miasta pozostawał całe życie tem silniej, że sądzono mu było spędzić je w brzydkim, koszarowym Berlinie.

Do Berlina pojechał, mając lat 17, wysłany jako praktykant w handlu korzennym. Ale to zajęcie mało mu przypadało do smaku.

Więc robi — podobnie jak w Gdańsku — minjatury do tabakierek — zazwyczaj kopje ze znanych sztychów. Zczasem przeszedł do oryginalnych minjatur i zarabiał niemi. W 1750 jest w Krakowie, o czem świadczy podpisany i datowany rysunek jego, wyobrażający odpust.

Chodowiecki mimo że jakiś czas pracował pilnie u Rode, niemieckiego „schnell und vielmaler'a" jednakże w gruncie jest samoukiem. W technice olejnej, której próbował wielokrotnie, czuje się słabym, niema ani pewności pędzla, ani poczucia koloru. Dlatego najwłaściwszą jego techniką są rysunki, gwasze, a przedewszystkiem sztychy, których wykonał w ciągu życia dwa tysiące zgórą!...

Powodzenie i nazwisko zrobił mu sztych z 1767 r., reprodukujący obraz „pożegnanie Calasa z rodziną". Była to ilustracja głośnej w Europie sprawy Calasa, protestanta z Tuluzy, który był łamany kołem, ponieważ zabił syna za przejście na katolicyzm. W protestanckich Niemczech Calas cieszył się wielkiem współczuciem i popularnością.

D. CHODOWIECKI PRACZKA

Odtąd zaczyna się wielka praca ilustracyjna Chodowieckiego. Robi on rysunki do encyklopedji popularnej, do elementarzy, almanachów, modnych romansów, ilustruje Szekspira, tworzy cykle „Tańca śmierci", — „Oświadczyn" i t. d.

W 1773 r. odbył konno podróż do rodzinnego Gdańska i siedział w nim 2 miesiące. Ulubieniec najlepszego towarzystwa polskiego, zarzucony był zamówieniami, rysował hr. Leduchowską, Czapską, robił duży portret akwarellowy arcybiskupa Podoskiego i wielu innych osób z arystokracji polskiej. Przywiózł z Gdańska moc studjów i 760 bitych talarów w mieszku.

Zmarł 1797 jako dyrektor Berlińskiej Akademji Sztuk Pięknych.

Chodowiecki nie jest genjuszem. W jego fakturze malarskiej jest coś prawie rzemieślniczego. Tematy nie wykraczają zwykle poza prozę codziennego życia drobnomieszczańskiego, — niema w nim poety ani marzyciela, niema śladu fantazji, kompozycje są dziwnie suche, pozbawione ko-

loru i światła... Architektura wnętrz objęta sztywną — jak od linji rysowaną kreską.

A jednak są w nim wartości pierwszorzędne — jest nadzwyczajna samodzielność i bystrość obserwacji życia. Nie Tycjany i Rafaele — ale natura była mu mistrzynią. Chodowiecki czcił ją święcie. Sam mówi o sobie: „jest ona jedyną moją kierowniczką i dobrodziejką". Rysował ciągle — siedząc, stojąc, idąc. Jadąc konno do Gdańska, potrafił brać cugle w zęby i rysować z konia... Lubił rysować ukradkiem, aby go nie zauważono, bo „jeżeli tylko jaka panna, a nawet i mężczyzna zauważy, że ją rysują, to chce się zrobić piękniejszą, przyjemniejszą — i wszystko psuje"...

Ten trzeźwy realista, obcy satyrze, tendencji, a tembardziej sentymentalizmowi, ma ogromne poczucie charakteru. Jego F r y c, którego niejednokrotnie rysował z natury, jest prawie karykaturalny. Rysy ostre, wielki, suchy, wystający nos, oko wysadzone, chciwe, szyja krótka, — plecy obłąkowate — robią prawie wrażenie garbu. Bohaterowie jego romansów są nietylko zdecydowani w charakterze, ale pełni ruchu i wyrazu: wystraszeni, zdziwieni, roześmiani — żywi. Bohaterowie Norblina obok nich wyglądają jak sentymentalne marjonetki... Jeden Chardin we Francji ma tak oryginalne i głębokie poczucie życia.

Chodowiecki, anektowany przez Niemców — nie był i nie czuł się Niemcem. Całe życie ślicznie mówił po polsku i w liście do Łęskiego przyznaje się do polskości wyłącznie. Z Niemcami musiał żyć, ale niebardzo ich lubił. W Berlinie, gdzie miał do wyboru pełno białych, świeżych, o tęgiej piersi Grätchen — pojął za żonę Francuzkę — Joannę Barez. Mówił w domu po francusku, córeczki wołał Jeanette, Suzette. Pamiętnik swój pisał po francusku. W Berlinie żył bliżej z kilku Polakami, między innymi z Goczkowskim, który tworzył Fryderykowi manufakturę porcelanową...

W kraju Chodowiecki mało był znany, więcej z nazwiska, aniżeli z dzieł, dlatego wpływu na sztukę naszą wywrzeć nie mógł. Niemiecka jednak bardzo wiele mu zawdzięcza.

Grupę portrecistów otwiera nazwisko Plerscha, najstarszego z nich wszystkich.

BOGUMIŁ PLERSCH (1732—1817), mimo brzmienie nazwiska, był Polakiem, urodzonym w Warszawie, oczywiście z rodziny niemieckiej, spolonizowanej. Wykształcony w Augsburgu, w Wiedniu, przyswoił sobie dużą kulturę artystyczną, jak świadczą jego „freski" w sali kąpielowej Łazienek warszawskich, — trochę ciężkie, ale

zręczne, barwne i dobrze rysowane. Plersch malował również i portrety, choć mniej znane i mniej liczne, niż jego koledzy cudzoziemcy. Zamieszkiwał w Warszawie i miał tytuł nadwornego malarza króla, który mu powierzał liczne prace dekoracyjne.

D. CHODOWIECKI SZCZĘSCIE MIŁOŚCI

Romantyczne życie świetnego malarza ALEKSANDRA KUCHARSKIEGO (1741—1819) po dziś dzień powleka mgła tajemnicy. Urodzony w Warszawie 1741 r., został paziem króla Stanisława, który dojrzał w nim niezwykły talent malarski i wysłał za granicę na naukę. Kucharski wylądował w Paryżu przed rokiem 1764 i tam studjował u Vanloo i de Vien'a, korzystając w ciągu lat trzech ze stypendjum królewskiego — 100 dukatów rocznie. Ale król chciał z niego zrobić malarza scen historycznych i mitologicznych, a Kucharski miał wyraźną do tego niechęć. Pisał więc zgrabne, pełne czci listy do swego opiekuna, ale prace nadsyłał skąpo i tak niezadowalające, że Stanisław August stypendjum cofnął i zażądał powrotu malarza do kraju.

Kucharski, dotknięty wymaganiami króla, nie myślał jednak o powrocie: został we Francji i malował z zapałem, ale nie mitologję, tylko portrety pięknych kobiet. Wiodło mu się dobrze. Został ulubionym portrecistą najwyższych sfer towarzyskich, polskich i francuskich. Malował ks. Izabellę Czartoryską, jej córki, Wielhorskiego i inne znakomitości polskie, jakie się znalazły na paryskim bruku, między nimi ów wspaniały, znany portret pastelowy Zofji Potockiej, pomieszczony dzisiaj w muzeum berlińskiem. Ogromne, prześliczne, ciemne oczy, cudowna cera, włosy ciemno blond, przepasane zieloną wstążką, na piersiach bzowa sukienka z gazową białą wypustką — wszystko prześlicznie stonowane. Malował także piękności francuskie: markizę de Lage, panią de Palastron, hrabinę de Langeron, prześliczną księżnę Lamballe i inne, — często w całej postaci, a nawet łącząc niekiedy

D. CHODOWIECKI KWASORYTNIK

dwie postacie w grupę na tle krajobrazu i t. d.

Sławę pośmiertną zrobiły mu portrety Marji Antoniny. Wykwintny malarz malował wielokrotnie ją i Delfina jeszcze w jej szczęśliwych czasach, zanim burza rewolucji zasępiła piękne oczy królowej. A kiedy uderzył grom i rozszalały się huragany, rycerski malarz pozostał wierny swej pani. Nie uciekał z Paryża, jak tylu innych, — dał się nakryć fali rewolucji. W 1792 r. był gwardzistą narodowym i nie jest dziełem przypadku, że dotarł do Temple, gdzie królowa była więziona i że tam, korzystając z dyżuru, widział ją, rozmawiał z nią i malował jej portret, jak o tem świadczą protokóły, zawarte w Bulletin du tribunal révolutionnaire.

Ten prześliczny portret i jego dzieje mówią nam o przywiązaniu malarza do królowej, które stwierdza także August hr. Arenberg. Był on sam niegdyś malowany przez Kucharskiego i znał go osobiście. Portret jest wzruszający. Głowę królowej nakrywa czepek wdowy. Rysy dostojne. Oczy nadzwyczajne: głębokie, piękne w rysunku i mimo smutku promienne jak gwiazdy. Jest to ostatni z trzech portretów, robionych już podczas rewolucji. Ostatni akt przeżytego przez artystę, a nieznanego nam bliżej dramatu.

Co się działo z Kucharskim później, po spłynięciu fali rewolucyjnej, niewiadomo. W świetnej epoce cesarstwa nazwisko jego nie wypływa. Rewolucja i śmierć królowej złamały go. Na minjaturze Perrin z 1797 r. widzimy go już jako starca o ciemnych oczach i długich białych włosach [1].

[1] Reprodukowana u Sokołowskiego, tom II, str. 240.

ALEKSANDER KUCHARSKI — ZOFJA POTOCKA

Ostatnim tragicznym śladem ziemskiej wędrówki Kucharskiego jest adnotacja w rejestrach przytułku S-te Périne, że zmarł w nim 1819 r.[1]).

Inni żyli i pracowali w Warszawie.

TOKARSKI MATEUSZ (1747—1807), uczeń Bacciarellego, pracował w malarni królewskiej i należał do najlepszych portrecistów polskich swojej epoki. Podobnie KOSIŃSKI JÓZEF (1753—1821), zapewne uczeń tegoż mistrza, potem we Włoszech stypendysta rządowy, następnie „malarz nadworny" — twórca licznych i pięknych minjatur oraz niewielkich portretów. W warszawskiem Muz. Narodowem jest jego bardzo wykwintny portret Kościuszki pół naturalnej wielkości. — Pełne charakteru, choć mniej wykwintnie kończone są prace

---

[1]) Patrz monografję J. Mycielskiego „Alexander Kucharski", — Kraków, 1894 r.

AL. KUCHARSKI MARJA ANTONINA W TEMPLE

TOPOLSKIEGO [(1766 — 1813). Dwa jego portrety, ciekawe w typie i kompozycji barwy, znajdują się w warszawskiem Muz. Narodowem.

JÓZEF PESZKA (1767—1831) spędził około 10 lat w Warszawie, gdzie uczył się u Smuglewicza, a w epoce Wielkiego Sejmu malował szereg wybitnych jego działaczów — pod wyraźnym wpływem Grassiego. Potem wyjechał 1797 r. za Smuglewiczem do Wilna, wreszcie długo jeździł po kraju, nim 1813 r. zawinął na stałe do rodzinnego Krakowa.

Prócz tych — w Warszawie pracowali: świetny minjaturzysta WINCENTY LESSEUR (1745—1813), Polak, urodzony w Polsce, z matki Polki i ojca, któremu tylko nazwisko francuskie pozostało, — oraz JÓZEF ŁĘSKI (1760—1825). Ten ostatni niepospolita postać: matematyk, astronom, malarz, sztycharz, minjaturzysta. 1794 r. oficer artylerji, potem więzień pruski, znajomy Chodowieckiego, już podówczas staruszka.

JÓZEF REICHAN (1762—1822), również uczeń Bacciarellego, żołnierz 1794 r., po upadku powstania spędza parę lat w Puławach, pracując dla Czartoryskich, wreszcie 1798 r. osiada na stałe we Lwowie i tam, — wespół z Pietschmannem, — kładą podwaliny miejscowej prowincjonalnej szkole malarstwa.

Najmłodszym z tej grupy i wogóle ostatnim portrecistą z plejady Stanisławowskiej — jest KAZIMIERZ WOJNIAKOWSKI (1772 — 1812). Ubogi krakowianin, przysłany do Bacciarellego przez ks. Sierakowskiego, rektora uniwersytetu w Krakowie, okazał zadziwiające zdolności i zwrócił uwagę króla. Mając lat 19, był już wyrobionym malarzem. Jemu to powierzono wykonanie olejnego obrazu, ilustrującego pamiętną sesję sejmową 3 maja 1791 r. Wojniakowski jest mniej barwny i lekki, niż jego mistrz Bacciarelli, ale ma niezwykłe poczucie charakteru, pędzel śmiały, uderzenie pewne, rysunek doskonały. Malował liczne portrety Sapiehów, Pociejów, dam ze sfer arystokratycznych, ks. Józefa, Kościuszkę i t. p. Króla Stanisława malował kilkakrotnie. Zresztą wychodzi poza sferę portretu, maluje park Łazienkowski, obrazy kościelne, a nawet rysuje — zapewne za podnietą Norblina — typy współczesne. Kiedy się patrzy na te postaci drobne wojskowych, dziewcząt, mnichów, incroyablów, kozaków, szlachty kontuszowej i t. p. rysowanych lekko, z wdziękiem i pełnych charakteru, trudno uwierzyć, że są one dziełem 18-letniego młodzieńca. Wojniakowski był to — cygan, garściami rzucał zarobione pieniądze, — jednego dnia bogacz, drugiego — nędzarz. Lubił towarzystwo, kobiety, wino. Świetna karjera i burzliwy temperament artysty dały mu wiele wrażeń, ale poderwały zdrowie. Zmarł śmiercią nagłą w jakimś sklepie na Starem Mieście w pamiętnym roku 1812.

Malarstwo kościelne, o którem było mówione wyżej, — jako zupełnie obumarły odłam sztuki, nie budzi w tej epoce żadnego interesu, tembardziej, że polscy malarze, którzy mu się poświęcili, są w gruncie jako artyści — cudzoziemcami...

Nasza plejada portrecistów doby Stanisławowskiej ma tę zasługę, że byli oni pierwszymi z Polaków, którzy przyswoili sobie technikę i wiedzę wielkiego europejskiego malarstwa i stanęli na równi ze swymi zachodnimi kolegami. Jednakże ich specjalność jest stosunkowo wąska, a związek ich sztuki z życiem kraju bardzo jednostronny.

Stosunek ten mogło rozszerzyć malarstwo pejzażowe, ale Polska ówczesna krajobrazu swoistego nie wydała. Pejzaże JANA ŚCISŁY z datą 1768 r., znajdujące się w Muzeum warszawskiem, są bardzo miłe, jasne i barwne, ale nie polskie, oparte na modnych motywach włoskich, nieoryginalne w technice i całem ujęciu natury. O innych prawach tego artysty nic zresztą nam niewiadomo. Bardzo podobny do niego PILLEMENT jest Francuzem i także daje pejzaż fantastyczny.

KAZIMIERZ WOJNIAKOWSKI PORTRET

Dopiero ZYGMUNT VOGEL (1764—1826), Polak, urodzony w Wołczynie, pierwszy zwraca się po naturę do kraju rodzinnego i chce zaczepić o jego grunt swoją sztukę. Ale sam nawpół architekt, a nawpół dyletant, nie daje rzeczy o wartości artystycznej. Jego rysunki ołówkiem i rzadkie zresztą akwarelle lub gwasze są nawet bardzo ciekawe, ale jedynie dlatego, że mówią nam (nb. dość ogólnikowo), jak wyglądała ówczesna Warszawa, Puławy, Demblin, Wilanów, Arkadja i t. d., albo odtwarzają modne podówczas „ruiny" Ojcowa, Rabsztyna, Olkusza i setki innych miejscowości, które ten czcigodny i wielce pracowity człowiek uwiecznił.

Ściślejszy związek z życiem stwarza dopiero — świeżo rodzące się malarstwo obyczajowe. Powstaje ono poczęści samorodnie, poczęści z natchnienia Norblina. Ojcem jego jest krakowski malarzyna, MICHAŁ STACHOWICZ (1768—1835). Stachowicza nie można nazwać malarzem bez zdolności. Jego niektóre prace, zwłaszcza portrety, uderzają rzadką szczerością w oddaniu typu, w podkreśleniu jakiejś

ALEKSANDER ORŁOWSKI DWAJ SZLACHCICE

charakterystycznej potworności. Ale zarazem umie on bardzo niewiele i zupełnie nie przeczuwa, że malarstwo może mieć zadania czysto malarskie. To też jego niepoliczone i niesłychanie różnorodne prace mówią nam jedynie, jak wyglądał Kraków ówczesny, jego zabytki, targi, uroczystości, sceny ludowe z okolic Krakowa i t. d. Jak wyglądała przysięga Kościuszki, obchód Konika Zwierzynieckiego, saliny wielickie. Stachowicz maluje zarazem wnętrza, ilustruje książki, jak „Hamleta", „Henryka VI", „Spazmy modne", wszystko to jednak, mimo pewne zalety obserwacji, jest zupełnie dyletanckie, w formie naiwnej, ale nieartystycznej.

Polska prawdziwa, Polska schyłku XVIII stulecia, pochwycona na gorącym uczynku jej niespokojnego życia, w całej pełni jej odrębności obyczajowej i bogactwie typów, wyszła z pracowni Norblina. Właściwie nie ona to wyszła, ale pierwszy świetnych zdolności a zarazem nawskroś polski z ducha, temperamentu, braków i zalet artysta.

Życie ALEKSANDRA ORŁOWSKIEGO (1777—1832) jest jednym romansem fantastycznym. Syn ubogiego dzierżawcy karczmy opodal Siedlec — wspiął się zadziwiająco szybko na szczyt drabiny społecznej, obsypany złotem, opromieniony sławą, zaszczycony łaską książąt

i cesarzów, wyczerpał wszelkie rozkosze życia, które było dla niego rydwanem tryumfalnym.

Orłowski chłopięciem jeszcze zwrócił na siebie uwagę słynnej Izabelli ks. Czartoryskiej, którą przypadek zatrzymał w zajezdnym domu jego ojca. Księstwo zaopiekowali się chłopcem i oddali na naukę do Norblina.

Zapalczywy, wesoły, z szalonym temperamentem chłopak nie umiał się nagiąć do pracy systematycznej i gruntownej, choć podziwiał mistrza szczerze. Studjował dorywczo i pośpiesznie, dopóki rok 1793 nie wytrącił mu z rąk pędzla. 16-letni Orłowski rwał się do munduru i szabelki. — Zdrowy i silny jak tur, rzucił się z radością do wojaczki. Raniony pod Zegrzem, musiał opuścić szeregi. Wraca do Warszawy na dalszą naukę do zaniepokojonego oń mistrza. Ale fałdów przysiedzieć nie umiał, o co mistrz robił mu często wymówki surowe. Po jednej z takich scen Orłowski uciekł i wstąpił do trupy cyrkowej, gdzie go zapewne pociągnęła urocza Angelika Chiavini, woltyżerka o wspaniałych biodrach, za którą szalała złota młodzież warszawska...

Około 1799 r. zapoznał się Orłowski z ks. Józefem. Hulaszczy książę i awanturniczy artysta przypadli sobie do smaku. Orłowski często bywał „pod Blachą", robił dla księcia rysunki — a zwłaszcza karykatury, za co dostawał dukata dziennie i... konia pod wierzch, na którym podziwiało go całe miasto dla pięknej postawy i ślicznej jazdy. W Warszawie jednak po upadku Dworu nie widział Orłowski dla siebie pola i z lekkomyślnością, właściwą pokoleniu Telimeny, któremu zdawało się, że Polska zmieniła jedynie stolicę — wyjeżdża do Petersburga, zaopatrzony w listy polecające Stanisława Potockiego...

. . . .

Nadzieje nie zawiodły artysty.

W Petersburgu umiano cenić ludzi zdolnych. Przyjęto go z otwartemi rękami i rychło ks. Konstanty powołał go do siebie z pensją 6.000 rs. i mieszkaniem w Marmurowym Pałacu, gdzie już Orłowski prawie do końca życia pozostał. Tutaj w łaskach cesarskich, w najlepszych sferach, czuł się jak u siebie, rozchwytywany, płacony za byle świstek na wagę złota, w otoczeniu swych wspaniałych zbiorów oręża, starych fajansów, obrazów etc. pędzi Orłowski życie naprzemian to w pracy samotnej, po kilkanaście razy robiąc studja jednej i tej samej rzeczy, to znów pije naumór w kompanji miłych druhów, garściami rzuca złoto przy kartach, zajeżdża konie na wściekłych

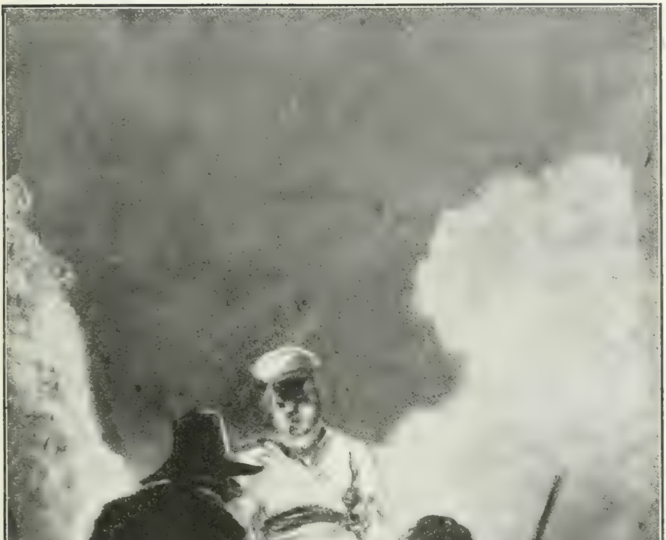
ALEKSANDER ORŁOWSKI DANDYS

zamiejskich eskapadach, albo bawi wykwintne towarzystwo opowiadaniem i ołówkiem, albo wreszcie szaleje przy boku jakiejś spódniczki. „Spódniczki" za nim przepadały. Ogromnego wzrostu, zbudowany jak Apollo, silny tak, że w palcach gwoździe skręcał na grajcarki, znakomity jeździec, miły causeur, swobodny w języku angielskim, francuskim czy rosyjskim — równie jak w polskim, podbijał serca mężczyzn i kobiet.

Mimo 30-letni pobyt w Petersburgu—on, pijus i cynik lekkomyślny, w Boga i djabła nie wierzący, polskość swoją zachował w czystości. Żył w przyjaźni z młodym Henrykiem Rzewuskim, z Leonem Sapiehą, znał się z Mickiewiczem, w późniejszych czasach znalazł druha w doktorze Stanisławie Morawskim, każdego Polaka z kraju widział chętnie, tylko „petersburskich rodaków" znosić nie mógł.

Powaliła go choroba serca w 55 roku życia.

Sztuka Orłowskiego nic wspólnego nie ma z wysokim stylem. Tematy mitologiczne, historyczne etc. wydały mu się śmieszne, — a i techniki wysokiej nigdy nie osiągnął, mimo że podziwiał Rembrandtów w oryginałach, kopjował ich — i — dla próby niekiedy naśladował. Obrazy jego kończone — olejno czy akwarellą — są zawsze niedociągnięte, zamęczone, a zimne. Borykanie się z trudnościami technicznemi pozbawiało każdy pomysł świeżości i życia. Sobą samym — znakomitym rysownikiem — jest Orłowski dopiero w rysunkach i szkicach. Sypał je jak z rękawa. Oko bystre, pamięć nadzwyczajna, poczucie charakteru jak u żadnego z malarzy polskich owych czasów. Przytem sama faktura — żywa i nerwowa. Pośpiesznemi kreskami znaczy najistotniejsze tylko rysy danego motywu. Jego typy chłopów, polonusów, Kozaków, Żydów, jak później dygnitarzy petersburskich, oficerów, dandy'ch, kapitanów statków an-



ALEKSANDER ORŁOWSKI PRZY OGNISKU

gielskich, czerkiesów i wszelkiej hołoty ulicznej, lekko odniechcenia rzucane na papier, czarują nas życiem, poczuciem sylwety, charakteru twarzy, ubioru albo ruchu...

Gdziekolwiek przyszedł — w towarzystwie — o ile mu umiano w porę podsunąć ołówek, natychmiast zatapiał się w rysowaniu tego, o czem mówił, rozdając setkami przyjaciołom te pełne życia i humoru — niekiedy bezcenne szkice... Gdy nie było ołówka, rysował piórem, pędzlem, czasem knotem świecy woskowej, palcem rozcierając kopeć...

W większych kompozycjach odwoływał się do wspomnień odbytej kampanji — rysował i malował „obozowiska", „pochody", „pikiety", „walki", „gonitwy", „szarże", „wzięcie Pragi" — niekiedy znów uczty szlacheckie, chłopów w karczmie czy na jarmarku, albo „ulicę". W Petersburgu najulubieńszym motywem „Wouwermanna r o s y j s k i e g o (!)" — stali się kozacy, a zwłaszcza czerkiesi, w których się kochał i nawet sam ubierał z czerkieska fantastycznie.

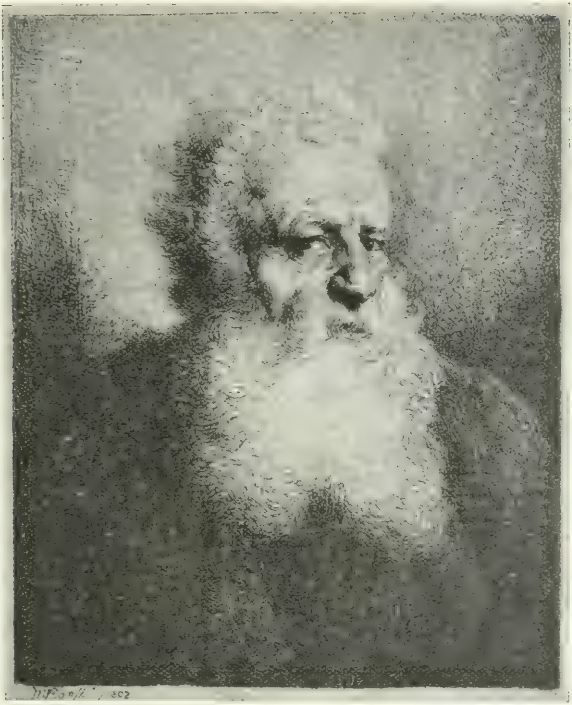
Koń Orłowskiego — urodzonego batalisty — pochodzi od Norblina. Orłowski znajomości anatomicznej konia dalej od mistrza nie posunął, nie zna lepiej kształtu, ale bezporównania lepiej czuje r u c h... W tem znów przejawia się polski pierwiastek jego talentu, obcy sztuce rosyjskiej, niemieckiej, czy jakiejkolwiek innej.

Ten to malarz, nawpół samouk, jedna z najwybitniejszych indywidualności swego czasu, wysoko ceniony w Londynie ówczesnym i w całej zresztą Europie—zamyka poniekąd swoją twórczością okres Stanisławowski — a jednocześnie otwiera księgę nowoczesnego p o l s k i e g o malarstwa.

„Jeżeli pana Rustema kiedy zobaczysz — mówił pewnego razu Orłowski do Morawskiego — to proszę — ucałuj go ode mnie w ten wielki, turecki, garbaty, ale poczciwy nos, i w tę czerwoną myckę, którą wiecznie na głowie nosi"...

Ten „kochany RUSTEM" był w pracowni Norblina kolegą Orłowskiego. Starszy od niego o lat 7 (1770—1835), urodzony w Konstantynopolu, Turek z pochodzenia, znalazł się w Polsce dzięki ks. Adamowi Czartoryskiemu, który go dziesięcioletniem pacholęciem ze Stambułu przywiózł i oddał na naukę Norblinowi. Tę naukę uzupełnił Rustem później w malarni Bacciarellego, gdzie się poduczył malarstwa portretowego i poznał zasady dekoracyjnego.

Rustem miał w swem malarstwie smak dekoracyjny i poczucie koloru, właściwe ludziom Wschodu, — ale sztukę malowania poznał dość powierzchownie. Malował sporo średniej wartości portretów,



MICHAŁ PŁOŃSKI GŁOWA STARCA

krajobrazów i scen rodzajowych w duchu Norblina, właściwem polem jego zasług była jednak praca pedagogiczna.

1798 r. powołany do Wilna, do pomocy Smuglewiczowi, — po śmierci tegoż objął kierownictwo wydziału malarskiego, które piastował aż do zamknięcia uniwersytetu 1831 r. Na tem stanowisku pracował wiele i gorąco, uczył swych uczniów wszystkiego, co sam umiał, i zmniejszył zło, wyrządzone im przez Smuglewicza, szczepiąc słowem i przykładem zamiłowanie do tematów swojskich i codziennych, do odtwarzania życia, które ich otaczało. Ze szkoły jego wyszedł szereg zdolnych artystów, który stworzył szkołę wileńską — kwitnącą w pierwszej połowie XIX w.

MICHAŁ PŁOŃSKI DAMA

Trzecim wychowankiem, a zarazem chlubą Norblina był MICHAŁ PŁOŃSKI (1782—1812). Genjalne dziecko, już w 12-ym roku życia oddany do pracowni mistrza, rozwija się niepojęcie szybko i w następnym zaraz roku pracuje razem z Norblinem w Arkadji, gdzie zwrócił na siebie uwagę ks. Radziwiłłów [1]. Jeszcze przed wyjazdem za granicę był on zupełnie wyrobionym rysownikiem, bo do pędzla brał się tylko w ostatnich latach życia.

Jako 17-letni chłopiec opuszcza Płoński kraj rodzinny. Po krótkim pobycie w Kopenhadze znalazł się w Amsterdamie, gdzie go nęcił Rembrandt, o którym tak wiele słyszał od swego mistrza. Tu stary Holender oczarował go i przykuł na lat kilka. Wrażliwy artysta uległ mu całą świeżością młodego talentu. Płoński jeszcze u Norblina poznał akwafortę. Teraz kopjuje w tej technice niektóre dzieła Rembrandta, gdzie indziej naśladuje styl jego tak, że może omylić bardzo wytrawne oko. Wreszcie robi dużo rzeczy oryginalnych, ale napiętnowanych wpływem tamtego. 1806 r. przenosi się do Paryża, tu wydaje swoje akwaforty, które odrazu zrobiły mu rozgłos i dały zarobek. Jednakże w pracach paryskich rychło czuć pewną zmianę stylu, zwiastującą zbliżające się nieszczęście. Płoński około 1809 roku ulega cichemu obłędowi, a w następnym sprzedaje za 8 franków swoje bezcenne płyty i piechotą rusza do kraju. Przybył do Warszawy śmiertelnie zmęczony, obdarty i bez grosza. Narazie powrót do Ojczyzny poprawił stan jego do tyla, że mógł nawet pracować czas jakiś, ale już 1811 r. powtórny atak choroby popchnął go w ciemne otchłanie — tym razem bezpowrotnie.

Płoński w swej sztuce nie zdążył się wypowiedzieć samodzielnie i jasno, bo pierwszy okres właściwej twórczości wypełnił mu

[1] Dotąd w pałacu w Nieborowie znajduje się mnóstwo rysunków i szkiców humorystycznych Płońskiego z lat 1795—1799.

Rembrandt, a jej dalszy ciąg zmąciło widmo obłędu, podkopującego ducha w ciągu lat kilku. Z jego rzadkich i mało znanych w kraju prac — rysunków i akwafort — przemawia świetny rysownik, prześlicznie odczuwający kształt i linję, a równie dobrze i światło. Z lekkością mistrza znaczy igłą swobodnym konturkiem postaci różnych obdartusów, albo brzuchatych Holendrów XVII w., pijanych i zataczających się, bardzo wyczutych w ruchu; to szkicuje lekko psy, do których tak często powraca, to znów kończy przedziwnie wspaniałe głowy starców w wieczornem oświetleniu, pomagając sobie tintą dla bardziej subtelnych efektów kolorystycznych. Te prace — podobnie jak rysunki — są przesubtelne, wykwintne nad wyraz.

Jednakże oryginalnego stosunku do życia i sztuki Płoński nie przejawił. Indywidualne popędy jego były zbyt słabe; epoka nie znała wartości tego pierwiastka i nie pielęgnowała go wcale. Zbyt wcześnie poddany wpływom potężnych twórców, uległ im bezwzględnie. Podziwiać w nim można wcześnie rozwiniętego wirtuoza, obracającego się w orbicie, zakreślonej przyciągającą siłą obcego genjuszu.

Zupełnie osobno od wyżej wymienionej grupy norblinowskiej stoi JÓZEF OLESZKIEWICZ (1777—1830), któremu Mickiewicz poświęca jeden ze swoich utworów petersburskich.

Urodzony na Żmujdzi, źle poduczony w szkole Smuglewicza, wyjechał z pomocą Chodkiewiczów do Paryża, gdzie rychło znalazł się w pracowni Davida, którym tak się przejął, że skopjował jeden z jego obrazów „Achilles i Patrokles". Kopjował także „Transfigurację" Rafaela, zapewne na żądanie swego opiekuna.

Po 6 latach studjów powrócił do Wilna 1810 r., a wkrótce potem wyjeżdża do Petersburga, gdzie już resztę życia spędził.

Oleszkiewicz umiał dużo, ale był mało oryginalnym malarzem i sam nie miał wiary w siebie i swoją sztukę. Głęboko religijny, malował obrazy do kościołów w duchu klasycznych wzorów włoskich. Lecz i do tej pracy się zniechęcił. Mickiewicz pisze o nim (myśląc o powodzi 1824 r.), że „d a w n o już pędzle i farby porzucił", że tylko „Biblję i kabałę bada, a nawet mówią, że z duchami gada". Zadziwiający ten, tajemniczy i unikający ludzi mistyk, ciekawy w życiu, — w sztuce polskiej odegrał rolę tem skromniejszą, że żył zdala od kraju, gdzie jest zupełnie prawie nieznany.

Z tego rozsadnika wyszło całe niemal malarstwo polskie okresu następnego. Wpływy jego dają się tu i owdzie odczuwać jeszcze w 50-ych latach XIX w.

KRÓLESTWO KONGRESOWE

OKRES PASKIEWICZOWSKI

ANT. BRODOWSKI. KOKULAR. KANIEWSKI.
HADZIEWICZ. STATTLER. PIOTROWSKI.
FR. LAMPI. WAŃKOWICZ. OLESZCZYŃSKI.
OBORSKI

SOKOŁOWSKI

PIWARSKI. KIELESIŃSKI. LEWICKI. DĘBICKI.
GŁOWACKI. BONAWENTURA DĄBROWSKI.
MARSZAŁKIEWICZ. ALOIZY REJCHAN

DAMEL. RUSIECKI. SMOKOWSKI. ZAMETT

MICHAŁOWSKI

1815 — 1860

Pierwsza połowa XIX w. dla sztuki polskiej była okresem martwym. Martwym, nawet w stosunku do czasów Stanisławowskich. Tradycje dwóch znakomitych artystów polskich, którzy mogli byli położyć podwaliny polskiej szkole— zostały zerwane — o ile wogóle były tu kiedykolwiek. Chodowiecki bowiem emigrował do Berlina i zostawił istotnie zdrowe tradycje, ale — sztuce niemieckiej, — Orłowski zaś emigrował do Petersburga i wnosił trochę burzliwego życia i temperamentu do flegmatycznej i urzędowej sztuki petersburskiej. Tak samo zresztą stracony był dla kraju Kucharski. W kraju tymczasem życie było bujne, ale niespo-

kojne. Po wstrząsającej katastrofie politycznej przyszły legjony — więc znów podniecenie i sen o chwale, potem wielkie nadzieje zwrócone ku wschodzącej gwieździe Cezara, — potem Księstwo Warszawskie, jego gorączkowe prace organizacyjne i wysiłki militarne, — potem kongres wiedeński, Królestwo Kongresowe — organizacje młodzieży, Nowosilcow, — wybuch listopadowy i t. d.

Sztuka musiała się wobec tych rzeczy wydać czemś błahem, zbyt oderwanem od życia i nie na czasie. Wykwintniejsze potrzeby serc zaspokajała budząca się wspaniale poezja romantyczna. Ona to zdobyła wszystko, co było w Polsce świeże, szlachetne i czujące. Była bowiem nietylko genjalna, ale najściślej zrośnięta z duszą narodu: dzieliła wszystkie jego bóle, tęsknoty, nadzieje, gorycze, ekstazy, — wszystkie najświętsze porywy ducha. Ogniskowała je w sobie i wybuchała niemi, z potęgą nieznaną dotąd w dziejach naszych.

O malarstwie tego powiedzieć nie można. Nie było ono ani genjalnem, ani życiowem. Dlatego, mimo jakąś setkę nazwisk artystów, przekazaną przez historję, o sztuce polskiej poprostu mówić jeszcze nie można. Nie było tu naturalnie żadnych walk, nie porywały nikogo świeże hasła romantyzmu, — o Delacroix nikt nie słyszał. Nie było żadnej opinji: nawet rewolucyjny romantyk Mickiewicz mógł się zachwycać zimnemi i nudnemi „Mahabeuszami" Stattlera!

Wysoki styl nie dawał prawa do życia kilku jego skromnym przedstawicielom. Ich obrazów nikt nie kupował, musieli się ratować portretami, a wreszcie zajmować „nauczaniem" — na nieszczęście tej młodzieży, którą przypadek zagnał do ich pracowni. Parnas ten stanowią Brodowski, Stattler, Kokular, Kaniewski, — poniekąd i Hadziewicz.

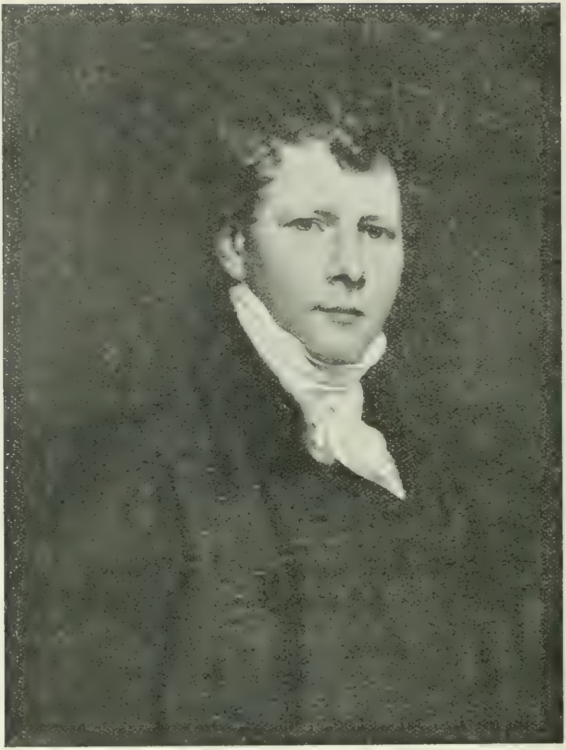
BRODOWSKI ANTONI (1784—1832) jest najstarszym i najpoważniejszym z tej grupy. Pięć lat pracy i nauki w Paryżu zrobiło swoje: uczeń François Gerard'a umie narysować jak nikt inny w Polsce głowę, dłoń czy nogę obutą w sandał — naturalnie w duchu pojęć klasycznych. W ich duchu malował „Gniew Saula", „Edypa i Antygonę", „Pyrama i Tysbe", wreszcie Hektorów, Parysów, Heleny i innych bohaterów z repertuaru antycznego. Obrazy duże, uroczyste i wysoce poprawne w formie, zarazem zimne i martwe, bo pseudoklasycyzm był zabójczą szkołą, — w jego chłodnem objęciu konały talenty większe i bardziej samodzielne aniżeli — Brodowskiego. Wystawiane w Warszawie obrazy te uzyskały Brodowskiemu stanowisko profesora malarstwa na wydziale sztuk pięknych przy świeżo założonym uniwersytecie warszawskim.

ANTONI BRODOWSKI GNIEW SAULA

Najlepszym jest Brodowski w portretach. Malował ich dużo — w tem wiele osób znakomitych. Wybitnych zalet kolorystycznych nie wykazują, — jednakże duża wiedza rysunkowa artysty pozwoliła mu utrzymać te prace na poziomie bądź co bądź europejskim.

Takim jest w wielkiem urzędowem płótnie, komponowanem w stylu Davida, „Cesarz Aleksander I nadaje dyplom uniwersytetowi warszawskiemu". Brodowski, jako człowiek wykształcony i wykwintny, cieszył się dużem poważaniem w kołach warszawskich. Był profesorem uniwersytetu i członkiem T-wa Przyjaciół Nauk.

Młodszy od niego o lat 9 ALEKSANDER KOKULAR (1793—1846), po studjach u Lampiego w Wiedniu i dwóch latach spędzonych w Rzymie, powraca do Warszawy 1826 r. naturalnie z nieodzownym „Edypem i Antygoną". Towarzystwo to powiększyli później „Perykles i Aspazja", „Umierający Priamus" i inni — słynni w starożytności nieboszczycy. Sam autor jednak przewidywał małe ich powodzenie, bo zaraz po przyjeździe otwiera prywatną szkołę malarską, a — z chwilą założenia w Warszawie Szkoły Sztuk Pięknych 1844 r. zostaje pierwszym jej profesorem i kierownikiem. Poza nauczaniem



ANTONI BRODOWSKI PORTRET WŁASNY

malował sporo obrazów kościelnych, a także liczne portrety: całą galerję znakomitości warszawskich.

Jeszcze mniej zdolnym a więcej banalnym jest KSAWERY KANIEWSKI (1809—1870). Po wymalowaniu kolosalnego—zabójczo akademickiego „Filipa i Aleksandra" jeszcze w Akademji Petersburskiej, pojechał jako stypendysta akademji do Rzymu i całe 10 lat tam spędził, zarabiając malowaniem portretów, które cieszyły się dużem powodzeniem wśród arystokracji rzymskiej. 1843 r. powraca do Petersburga, a po śmierci Kokulara 1846 r. powołany zostaje na profe-

sora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie już do końca życia pozostał.

Do tej grupy związanych z Warszawą klasyków należy włączyć HADZIEWICZA RAFAŁA (1806—1886). Uczeń Blanka [1]), później trafił do Paryża, gdzie rok uczył się u Grassiego, potem pojechał na dwa lata do Florencji i Rzymu, i tu zwrócił uwagę na późnych epigonów Odrodzenia z XVIII w. W 1834 przyjeżdża na kilka lat do Krakowa, gdzie wykonał niepoliczone mnóstwo obrazów kościelnych i portretów. W 1839 widzimy go w Moskwie, uczącego rysunku na uniwersytecie tamtejszym, a 1846 r. powraca do Warszawy, powołany na profesora Szkoły Sztuk Pięknych. Tu pozostawał do 1871 r.

Nauka u Gros'a i późniejsze studja we Włoszech zaszczepiły Hadziewiczowi coś, co go wyróżnia od wymienionych wyżej malarzy — kolor. Nie jest to koloryt ani oryginalny, ani w wielkim stylu, raczej kolorkowość, — jasny, barwny, manieryczny ton, który okrasza odrobiną taniej poezji banalne, źle rysowane kompozycje, kompilowane z czego się dało.

Jeżeli do tych kilku nazwisk dodać Antoniego Blanka — ucznia Józefa Grassiego,—profesora na uniwersytecie warszawskim w tym samym czasie co i Brodowski, — to będziemy mieli mniej więcej w komplecie Parnas Warszawski. Ta grupa artystów zajęła stanowiska wpływowe i przy najlepszych chęciach wywarła najgorszy wpływ na rodzące się w stolicy kraju malarstwo.

Czem był w Warszawie Brodowski i Kokular, tem dla Krakowa stał się WOJCIECH STATTLER (1800—1882).

W Krakowie stan rzeczy był jeszcze gorszy aniżeli w Warszawie. Wprawdzie w 1818 r. dawną malarską szkołę włączono do Uniwersytetu Jagiellońskiego jako wydział sztuk pięknych, ale ten odrazu postawiony fatalnie—oddał krajowi jak najgorsze usługi. Na profesorów powołano starego Peszkę i Józefa Brodowskiego. [2]) Peszka, człowiek bez talentu, najwierniejszy uczeń Smuglewicza, kazał uczniom swoim kopjować kilka drugorzędnych obrazów starego pędzla, które się przypadkiem znalazły w posiadaniu Uniwersytetu... Brodowski, wychowaniec Akademji Wiedeńskiej, kazał pupilom kopjować roboty j e j u c z n i ó w—albo sam na poczekaniu rysował im na

[1]) Antoni Blank (1785—1844), uczeń Józefa Grassiego, klasyk, portrecista, razem z Brodowskim Antonim profesor rysunku w uniwersytecie warszawskim.

[2]) Brodowskiego tego nie należy mieszać z drugim Józefem Brodowskim, synem Antoniego, — drugorzędnym malarzem warszawskim — batalistą, malarzem scen z krowami, końmi, — kuligów, przepraw etc.

wzory — liche, akademickie schematy głów. O rysunku i malowaniu z natury nikt tu nigdy nie słyszał.

W podobnej uczelni oczywiście uczniowie niewiele mogli się nauczyć. I Stattler wiele z niej wyniósł. Świadomy swych braków, podążył za innymi do Rzymu, gdzie zetknął się z nazarejczykami, poznał Mickiewicza i uczył się u Thordwaldsena. Spędził tam lat dziesięć, studjował i kopjował malarzy Odrodzenia bez wielkiego pożytku. Pozostał klasykiem bez temperamentu i wybitniejszych zdolności i byłoby o nim niewiele do powiedzenia, gdyby nie pewna rola, jaką odegrał przy reorganizacji Wydziału Sztuk Pięknych w Krakowie. Przyjechał tam w 1830 r. a w kilka lat później powierzono mu stanowisko profesora i kierownika świeżo przekształconej uczelni, pod nową nazwą Szkoły malarstwa i wyższego rysunku.

Naturalnie autor Mahabeuszów nie mógł wnieść do niej ducha naturalizmu. Uczniów swoich zamęczał tyradami o wysokim stylu, pięknej linji, szlachetnych proporcjach i poprawionej naturze. Dał im jednak rzecz bardzo ważną, a której szkoła ta od początku swego istnienia nie oglądała — nagiego modela (akt). Ta inowacja, tak naturalna i skromna, zmniejszyła jednak w znacznym stopniu zło dyletantyzmu, jakiego dotąd szkoła była rozsadnikiem.

I ks. Poznańskie ówczesne miało swego klasyka. Był nim ANTONI MAKSYMILJAN PIOTROWSKI (1813—1875). Mimo że wykształcony w Berlinie, a później wiele lat życia spędził w niemieckim Królewcu, gdzie był profesorem akademji, pozostał szczerym Polakiem, co zadokumentował szeregiem obrazów, polskich przynajmniej z tematu. Jego „Wanda", mdła i sentymentalnie klasyczna kompozycja historyczna, była zakupiona przez krakowskie T-wo Sztuk Pięknych i reprodukowana jako premjum. W tym duchu malował Piotrowski „Wieczór flisaków na Niemnie", „Rozłączenie Marji Antoniny z Delfinem", „Pożegnanie Marji Antoniny z rodziną", „Herodot u kapłanów egipskich" i t. p.

Tę listę uzupełnią jeszcze dwa nazwiska mniej głośne.

Jedno należy do FRANCISZKA LAMPI (1783—1852), syna głośnego w epoce Stanisławowskiej malarza wiedeńskiego, Jana Chrzciciela. Poróżniony z ojcem, zerwał z rodziną i osiadł w Warszawie 1815 r. Pozostał tu do śmierci, wyjeżdżając zresztą często do Krakowa, Wilna, Lwowa, Kalisza, Lublina etc. albo też za granicę. Malował trochę fantastycznych i zgoła nudnych krajobrazów, ale przedewszystkiem— portrety. W portretach jest to zapóźniony malarz rococo — bardzo wykwintny, lekki i barwny w duchu XVIII w. Szczery artysta pięknych dawnych czasów, czuł się niebardzo swojo w epoce, w której

WALENTY WAŃKOWICZ
ADAM MICKIEWICZ

mu wypadło żyć. Portrety jego późnego okresu tracą dawny wdzięk i lekkość, stają się bardziej suche, pedantycznie kończone, ciężkie i ciemne w kolorze.

Z nim też milknie w Polsce ostatni flet pięknej, świegotliwej orkiestry minionego stulecia.

Przymiotów jego nie ma WALENTY WAŃKOWICZ (1799—1842), autor licznych portretów Mickiewicza, z którym blisko żył w Petersburgu, a potem w Paryżu. Głównie dzięki tym portretom nazwisko Wańkowicza nie pokrył pył zapomnienia. Śliczny chłopiec, jakim go znamy z autoportretu, klasyk nieuleczalny w obrazach kościelnych, idealista w portretach, nawet ze wspaniałej rasowej twarzy Andrze-

ja Towiańskiego niewiele umiał wydobyć. Rysunek jego dość pobieżny, koloryt przykry i ciemny, charakter postaci nie pogłębiony. Najlepszem znanem mi dziełem Wańkowicza jest malutki portret Mickiewicza, znajdujący się w Bibljotece Krasińskich.

Klasykiem zagorzałym był również słynny swego czasu litograf, a przedewszystkiem sztycharz ANTONI OLESZCZYŃSKI (1794—1879). Cieszył się dużem uznaniem w Paryżu, gdzie większą część życia spędził. Wśród rycin jego — bardzo nierównych — są obok pobieżnych prac rzeczy przedziwnie kończone z subtelnością wykwintnego paryżanina. Taką np. jest głowa Piotra Bielińskiego, poczęści Ignacego Krasickiego i wiele innych.

To malarstwo wysokiego stylu — „pomnikowe", jak je wówczas nazywano, niby odtwarzające uroczyście a bez śladu życia przeszłość dawno wymarłych narodów — było rzeczą obcą krajowi. W gruncie wegetowało ono zaledwo — mimo wspaniałe tematy, imponujące rozmiary płócien i niekiedy stosunkowo duże opanowanie środków malarskich.

Obok niego w cieniu ukryta, niby Kopciuszek, istnieje inna sztuka: bardzo skromna i niepozorna, ale oparta o życie polskie, rodzima, zrozumiała dla wszystkich, niekiedy pełna humoru i temperamentu. Artyści tej grupy nie drą się na Parnas, unikają pomnikowych tematów i wymiarów, a nawet — techniki olejnej. Zwykle rysują, niekiedy malują akwarellą i gwaszem niewielkie szkice, z których, mimo widoczny brak szkoły, przebija tyle życia, tyle zdrowej obserwacji i poczucia charakteru, że stanowią one bezcenne dokumenty bytu polskiego danej epoki.

Wszyscy oni dużo zawdzięczają Norblinowi, a przedewszystkiem Orłowskiemu. Z drugiej zaś strony są poprzednikami wielkiej, a już rdzennie polskiej sztuki, którą zobaczy pokolenie następne — w drugiej połowie wieku.

Takim zdolnym i pełnym humoru doskonałym naśladowcą Orłowskiego był młodszy od niego o lat dwa OBORSKI ALEKSANDER (1779—1841). Rycerskiego temperamentu, odbył on wszystkie kampanje epoki — poczynając od Kościuszkowskiej, a kończąc na pogromach 1815 r. Po młodości pełnej chwały, eks-pułkownik zawiesił szablę i wziął się do ołówka i pędzla, jednakże w swych rysunkach i akwarellach poza styl Orłowskiego nie wyszedł. Łączyła ich ścisła

JAKÓB SOKOŁOWSKI　　ST. MAŁACHOWSKI i gen. MORAWSKI

przyjaźń, zwłaszcza między 1817 a 1822 rokiem, który to czas Oborski spędzał w Petersburgu.

Najświetniejszym — i całkiem samorodnym talentem tej grupy był JAKÓB SOKOŁOWSKI (1784—1837). Miał wszelkie dane do tego, aby zostać polskim Daumier — znakomitością europejską, ale na to za mało umiał, bo nigdy nie oddawał się systematycznym studjom. Ten starannie wychowany, bardzo wykwintny i wykształcony panicz nie doceniał swego talentu i nie brał go poważnie. Żyjąc w najlepszem towarzystwie warszawskiem, znał wszystkich i bawił ich i siebie swoim talentem, kreśląc odniechcenia — ołówkiem, tuszem, akwarellą — zdumiewające w charakterze drobne portrety, karykatury, najczęściej w całej postaci. Zwykle z powodu małego wyrobienia odwoływał się do profilu. Nieporównany obserwator stworzył arcyciekawą galerję typów — całą Warszawę owej epoki, karykaturując dowcipnie nietylko głowę, ale proporcje ciała, a nawet ubranie!... Taki Jan Kruszewski, vice-referendarz Rady Stanu, mały, z ogromnym łbem, wysokiem czołem, zadartym noskiem, cały utopiony w przydługim po same kostki płaszczu z peleryną — jest godzien ołówka Daumier. Kokosowy jest Walerjan hr. Krasiński, pogięta zgniła tyka w staroświeckim cylindrze, na tył głowy nasadzonym.

Dalej Lewiński — generał, ale całkiem rozkrochmalony, w rozpiętym mundurze, oklapłej czapie, z wielką fają w gębie. Dalej wspaniała głowa barona Galicheta z rozlanemi, potwornie obrzmiałemi policzkami i t. p.

Zrzadka tylko Sokołowski porywał się na scenki bardziej złożone, ale z zamiłowaniem rysował zwierzęta — krowy, konie, psy, zające, gęsi i t. p.

Świetny talent Sokołowskiego złamała nieszczęśliwa, a nadspodziewanie głęboka miłość. Po dwukrotnem usiłowaniu odebrania sobie życia przenosi się w r. 1823 na wieś, gdzie, unikając ludzi, zamknięty w sobie i sposępniały, spędził ostatnie lat kilkanaście.

JAKÓB SOKOŁOWSKI — WAL. hr. KRASINSKI

Mniej indywidualnym i mniej ciętym rysownikiem był FELIKS PIWARSKI (1794—1859). Dobroduszny i pracowity, sumiennie przeszedł szkołę wysokiego stylu, rysował przykładnie antyki i zachwycał się Rafaelem. Dlatego w wielu kompozycjach — zwłaszcza wczesnych — mógłby podpisać Smuglewicza, tak dalece styl ich jest mdły i śmiesznie bohaterski (p. Mucjusz Scevola). Tej skóry trudno mu było się pozbyć.

Zczasem — idąc za wrodzonym popędem, a także za przykładem Norblina, zwrócił się Piwarski do życia. W szeregu rysunków ilustruje sceny ludowe warszawskie — kolędy dla ubogich, rogatki, powodzie nad Wisłą, uczty dla ludu, powroty z jarmarku i t. p., także

FELIKS PIWARSKI PIJACY

rysuje lub maluje piaskarzy, Żydów, chłopków, łyczków i t. d. Jednakże wszędzie mniej lub więcej z pod usiłowań realistycznych przeziera klasyk, z jego popędem do łagodzenia charakteru — t. j. idealizacji typu.

FELIKS PIWARSKI SPEKULACJA

Piwarski był obok Sokołowskiego jednym z pierwszych naszych litografów. W litografji wykonał liczne kopje z dzieł innych artystów, rysowane miękko, ze smakiem właściwym epoce.

Poza tem był sztycharzem, mniej od Kielesińskiego oryginalnym, ale więcej wyrobionym. W miedziorycie również wykonywał kopje dzieł cudzych, albo własne swoje pomysły. Był nadto profesorem Szkoły Sztuk Pięknych od chwili jej powstania. Wprowadził do niej rzecz pierwszorzędną dla nauczania — studjum aktu.

Wspaniałym typem niezwykłego oryginała i dziwaka był w tej grupie „niezależnych" WINCENTY KAJETAN KIELESIŃSKI (1808—1849). Początkowo studjował matematykę i architekturę w uniwersytecie warszawskim. Ale nauka u Piwarskiego pociągnęła go ku malarstwu — ściślej — rysunkom. Niedługie studja przerwał wybuch listopadowy — Kielesiński przywdział mundur, — a po odbytej kampanji, zamiast emigrować z innymi do Paryża, przeniósł się do Krakowa. Znajomość z Gwalbertem Pawlikowskim, słynnym zbieraczem galicyjskim, zaprowadziła go do majątku tegoż, Medyki. Tam to po raz pierwszy zabrał się Kielesiński do akwaforty. Oczarowany tą miłą techniką, wykonał ogromną ilość płyt, przeważnie bardzo drobnych. Trawi na płycie widoczki z natury, typy ludowe — sitarzy, obrazkarzy, górali, Żydów, Cyganów, obok tego stare baby, stare cerkiewki, kościoły, chaty, dwory i wszelkie zabytki, do których się pa-

W. K. KIELESINSKI GŁOWA SZLACHCICA

lił — wszystko to drobne, często niewiększe od marki pocztowej,— swobodnie igłą rysowane — na próbę — „dla zabawy", jak sam lubił mawiać.

Znajomość z Tytusem Dzieduszyckim 1839 r. wydobyła Kielesińskiego z Galicji. W 2 lata później widzimy go w Kórniku, gdzie Dzieduszycki porządkował właśnie swoje wspaniałe zbiory. Tu Kielesińskiemu przypadły nowe prace: rysunki budynków, starych pieczęci, herbów, rzeźb, napisów i t. p. nieprawdopodobnie dla tej epoki ścisłe i w charakterze utrzymane. Obok tego rzeczy twórcze — sceny i typy, niekiedy bardzo silne, jeżeli nie w rysunku, to w zamierzeniach śmiałych i bardzo naturalistycznych: baby iskające się, wszarze bijący na sobie robactwo.

W pracowni jego szwendały się w najlepszej zgodzie z sobą i z gospodarzem jeże, kuropatwy, myszy oswojone, sowy, skowronki i t. p. — przyjaciele artysty. Lubił nietylko ich towarzystwo, ale miał w nich żywy i wdzięczny model. Bardzo chętnie rysował te zwierzęta, także zające, barany — całkowite, albo tylko głowy, szukając zawsze prawdy i charakteru. Jeżeli nie osiągał tych cech w ca-

łej pełni, to jedynie dlatego, że mało umiał, bo Piwarski wiele go nauczyć nie mógł, a później już żadnej szkoły Kielesiński nie znał. Europy artystycznej nawet nie widział. Horyzonty jego malarskie otwierał Norblin, zamykał Orłowski, Bacciarelli, Plersch, Piwarski i paru innych, których zresztą kopjował niejednokrotnie. Przypadkiem spotkany Ostade — dziecko jadące na koniku — zachwycił go. Odczuł bratnią duszę w starym mistrzu holenderskim i skopjował go czemprędzej.

Z Kórnika już nie wyjeżdżał — chyba w 48 roku do więzienia w Berlinie. Tu pracował, tu się ożenił po to, aby nazajutrz spotkać śmierć, w 41 roku życia.

Burze dziejowe rozmiotły po świecie synów Polski, — rozproszyli się jak liście jesienne, oderwane od pnia i miotane wichrami. Niemasz takiego zakątka na naszym globie, gdzieby się jakiś „latarnik" — jakiś rozbitek polski nie zawieruszył. W dalekiej Kalifornji huczy w jesienne noce spieniona rzeka... „Stanisława"... Kto ją tak nazwał — niewiadomo. A raczej wiadomo: nazwał ją bezimienny rozbitek, obłąkany tęsknotą po kraju i po kimś jeszcze bardzo drogim, którego bezpowrotnie — jak wszystko — stracił... I tylko nazwa pozostała — jedyny świadek nieznanego dramatu nieznanego serca polskiego.

Takim liściem jesiennym był JAN LEWICKI (1795—1871), godzien wspomnienia nie tyle dla swojej sztuki, ile dla dziwnych kolei życia. Urodzony w Sandomierskiem, miał nieszczęście trafić do szkoły Józefa Brodowskiego w Krakowie, w której naturalnie niczego się nauczyć nie mógł. 1825 r. przyjeżdża do Warszawy, aby się uczyć sztychu u Krathlowa, sztycharza berlińskiego, podówczas profesora tej sztuki przy uniwersytecie warszawskim. Zarazem uczył się i litografji. Wiedzę swoją uzupełniał w Wiedniu, dokąd pojechał na rok studjów. 1828 wraca, ale już nie na długo. Rewolucja listopadowa poniosła go jak potok górski i wyrzuciła jak tylu innych na brzeg aż w Paryżu.

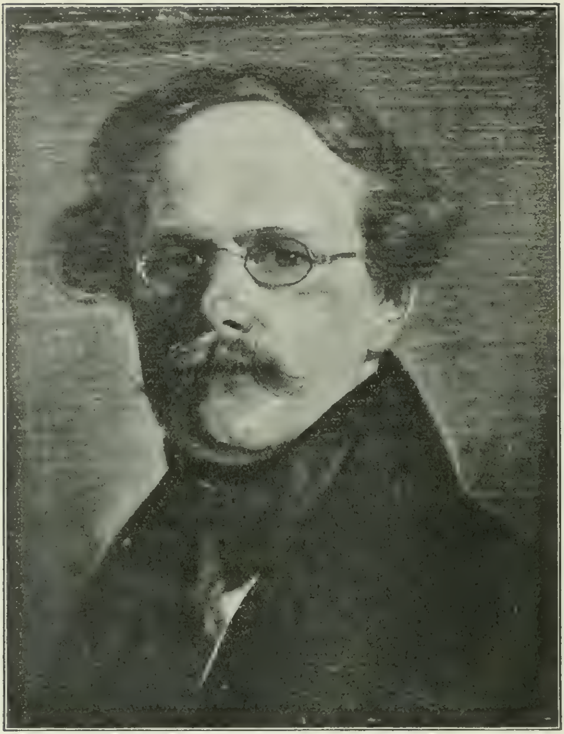
Blisko 30 lat życia spędził Lewicki na obczyźnie i tułaczce. Jako sztycharz pracował w Strassburgu, potem 8 lat w Nancy, — potem znów w 1843 r. widzimy go w Paryżu, — wreszcie 1853 zostaje dyrektorem szkoły topografów — w Lizbonie... Tu spędza 6 lat niespokojnego żywota, ucząc chłopców i kreśląc mapy.

Tęsknota do kraju i możność powrotu przypędziła go wreszcie do Warszawy, gdzie został „kierownikiem drzeworytów" w Tygodniku Ilustrowanym. Tu przetrwał lat pięć, widział ruch narodowy,

JAN LEWICKI SCENA Z VERBUM NOBILE

upadek i pogrom nadziei, żałobę serc. Musiał czuć się źle, jak zawsze i wszędzie. Na portrecie widzimy szlachetną i nerwową twarz artysty i drobne, trochę krzywe — niespokojne i cierpiące oczy. W 1865 r. znów go widzimy na bruku paryskim, gdzie pracuje „wśród wielkich trudności". Potem nadeszła wojna, oblężenie Paryża — komuna. Niewiadomo czy Lewicki brał w niej udział. Ale w pamiętne dnie majowe dość było nazwać się Polakiem, aby zostać rozstrzelanym. Tego losu nie uniknął Lewicki. 25 maja 1871 r. 76-letniego starca postawiono pod murem... Kule wersalskie położyły kres jego nędzom, samotności i tułaczce.

O sztuce jego mało da się powiedzieć. Ilustracje do pamiętników Paska, panoramicznie pojęte, są banalne i słabe w rysunku, mimo widoczną łatwość kompozycyjną. Jego „pierwszy tuzin starych facecyj" zdradza wybitnie dążenia naturalistyczne, ale są to rysunki przeważnie pamięciowe, robione zdala od kraju — nie mogą mieć tętna życia, obserwowanego bezpośrednio. Podobnie satyryczny cykl „Mio-

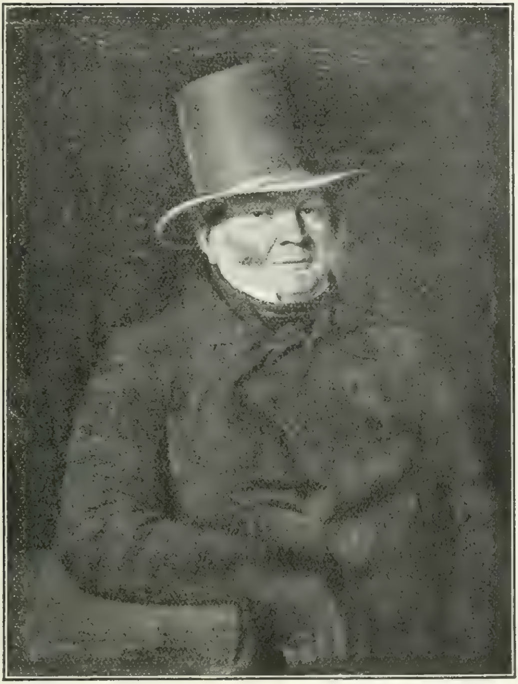


JÓZEF GŁOWACKI PORTRET

tełki" z wierszykami odpowiedniej treści. Traktowane lekko, ale sucho, noszą na sobie pewne ślady sztuki Orłowskiego i Sokołowskiego.

Lewicki nie był rysownikiem bez talentu. O tem, czem mógłby być, świadczy jego doskonała scena z Verbum Nobile—zwłaszcza Pakuła sunący ku pannie — w typie i ruchu nieporównany. Lewickiemu brakło szkoły i równowagi duchowej, niezbędnej do pracy. Dlatego minął bez śladu.

Najmłodszym z tej grupy był DĘBICKI NAPOLEON (1820—1865). Uczeń Kokulara, sprzeniewierzył się naukom mistrza i poświęcił ma-



BONAWENTURA-DĄBROWSKI PORTRET KUPCA

larstwu obyczajowemu, a przedewszystkiem rysunkom i karykaturze. „Koncert Billego" w Dolinie Szwajcarskiej — z grupą tańczących i pijących grubasów mówi wiele o jego zdolnościach obserwacji, ale także o małem wyrobieniu formy.

Malarstwo portretowe ma również grupę przedstawicieli mniej manierycznych i uroczystych, aniżeli ich koledzy klasycy. W pierwszym rzędzie należy wymienić tu JÓZEFA GŁOWACKIEGO (1789—1858). Urodzony w Mińsku, uczeń Rustema w Wilnie, w późniejszych czasach przeniósł się do Warszawy, gdzie był dekoratorem teatrów, — zarazem litografem i portrecistą, na owe czasy pierwszorzędnym, jak świadczy znakomicie zrozumiany w charakterze „portret mężczyzny" (być może jego własny) — w okularach, o nadzwyczajnie roz-

ALOIZY REJCHAN PORTRET

wiązanych subtelnościach w budowie ust pod wąsem, podbródka, nosa, całej zresztą twarzy. Głowacki przed przyjazdem do Warszawy był czas jakiś profesorem malarstwa w uniwersytecie wileńskim.

Prócz niego żył w Warszawie malarz o dużem wyrobieniu artystycznem i wielkich zdolnościach w zakresie portretu, BONAWENTURA DĄBROWSKI (1800—1861). Urodzony w Warszawie, był uczniem najprzód ojca swego, drugorzędnego malarza — Antoniego, — a potem starego klasyka Blanka. Syn pokolenia listopadowego, w 1831 r. chwycił za broń, — bił się i dostał do niewoli rosyjskiej. Po powrocie z zesłania zamieszkał w Warszawie, gdzie malował minjatury, a także duże olejne portrety. W zbiorach Zachęty jest jego doskonały portret kupca Petiscusa: gęba pospolita, oczki bystre, twarz czerstwa ryżawego zdrowego człowieka. Na głowie siwy mechłaty cylinder,— czarny surdut — ciepły w tonie, jakby ciepłem światłem zalany. Artysta ten szukał bardzo charakteru i wiele umiał. Na portrecie ka-

JAN DAMEL RYSUNEK

nonika kieleckiego, litografowanym oryginalnie przez Dąbrowskiego, niekształtny z przodu widziany nos jest modelowany oryginalną manierą światłocieniową, nad podziw zręcznie.

Warszawską grupę portrecistów uzupełnia również STANISŁAW MARSZAŁKIEWICZ (1789—1872), zdolny i wzięty w swoim czasie minjaturzysta, kształcony przez Bacciarellego, potem przez Antoniego Brodowskiego. Szkołę tę uzupełniał w Dreznie. Malował minjatury mniej kolorystyczne niż w wieku XVIII, ale bardzo wykwintne w rysunku i mniej manierowane, czy mniej stylowe — aniżeli tamte.

Z portrecistów lwowskich wyróżnia się ALOIZY REJCHAN 1808—1861). Kształcony we Włoszech, piękny, układny, bohater salonów.

Odrębną grupę dla tej epoki charakterystyczną stanowią malarze wileńscy.

W Wilnie kulturę artystyczną miał szczepić Smuglewicz, który 1797 przeniósł się tam jako świeżo mianowany profesor malarstwa w uniwersytecie. Ale naprawdę twórcą kultury wileńskiej jest doda-

KANUT RUSIECKI GŁOWA ŚMIEJĄCEGO SIĘ WŁOCHA

ny mu do pomocy w roku następnym Rustem. Jego to uczniem był Wańkowicz, Dmochowski Wincenty, Karczewski Juljan, Łukaszewicz Józefat, późniejszy batalista nadworny ks. Konstantego, Kukiewicz Konstanty, Bachmatowicz Kazimierz i cały szereg innych. Przedewszystkiem zaś JAN DAMEL (1780 — 1840), najstarszy z całej kompanji. Malował wszystko, nie wyłączając portretów, mimo pewną manierę — mi-

WINCENTY SMOKOWSKI — SZKIC

łych w kolorze i ciekawych w ruchu i charakterze. Godne uwagi są jego rysunki piórem, względnie — cieniutkim pędzlem, pełne smaku i stylu wytwornego. Damel, pragnąc zatrzeć wpływ Smuglewicza, zwracał się do natury. Robił studja drzew, a nawet zielsk, liści łopianu i t. p. z zaciekłością naturalisty, godną Dürera. Z grupy tej Damel zdaje się być najwięcej wyrobionym malarzem.

Czem mógł być KANUT RUSIECKI (1801 — 1860) świadczą jego wczesne niepretensjonalne studja. Na wystawie sztuki kresów, urządzonej w Warszawie 1920 r., była głowa roześmianego chłopca, malowana tak śmiało, szeroko i soczyście, w wyrazie tak swobodna i świetnie wyczuta, że mógłby się pod nią podpisać Hogarth. Niestety Rusiecki, mając lat 18, pojechał do Rzymu, gdzie go w ciągu lat siedmiu zdławiło i zmanierowało doszczętnie włoskie dawne malarstwo.

Znanym bardzo, dzięki swoim niepoliczonym rysunkom, uczniem Rustema był WINCENTY SMOKOWSKI (1797—1850). Jako stypendysta wileński wyjechał do Akademji Petersburskiej, gdzie go wyróżniano bardzo. Siedział tam do 1829 r., malując nudne klasyczne obrazy w rodzaju „Marjusza na gruzach Kartagi". Po powrocie do Wilna źle mu się działo. Malarz, rzeźbiarz, drzeworytnik, biegły historyk

sztuki, którą poważnie studjował, musiał porzucić te zajęcia i zabrać się do... medycyny, po ukończeniu której pozostał na stałe w Warszawie.

W rysunkach jego mniej akademizmu. Przeciwnie w tych konturowych szkicach jest dużo życia i charakteru, mimo całą ich i to dosyć tanią manierę kreskową. Smokowski pozostawił sporo prac literackich. Wśród nich życiorysy Orłowskiego, Rustema i Wańkowicza, cenne dla historyków sztuki.

Wileńska grupa jest godna uwagi, jako pierwsza próba szczepienia sztuki miejscowej na pniu kultury polsko-litewskiej. Zarazem artyści ci — mimo nietęgą szkołę — przeważnie porzucili Parnas, zwrócili się do krajobrazu, do życia ludu, do portretów, t. j. do rzeczy, które mieli przed oczami. One były ich naturą i wychowawcą. Dzięki temu do ich skromnej sztuki przeniknęło coś ze świeżości życia.

Po zamknięciu uniwersytetu 1831 r. zabrakło ogniska, które ich skupiało. Wówczas rozpierzchła się brać malarska — jedni wyjechali za granicę, inni — rozsypali po całej Litwie, szukając chleba, zarabiając potrochu malarstwem, przeważnie nauczaniem. Jedni z nich, jak Hesse, Ledziński, Milakowski, Przybylski, Sławecki i t. d. malowali portrety i minjatury, — inni — jak Dmochowski, Kulesza, Miszewski — krajobrazy miejskie lub wiejskie. Inni i to i owo potrochu. Z pejzażystów wyróżnił się ALBERT ŻAMETT (1820—1875), najmłodszy z tego pokolenia. Malarz zdolny, przesiedział długie lata w Rzymie, malował krajobrazy włoskie, nie bez smaku w kompozycji i poczucia koloru.

Na takiem — naogół szarem tle — tem żywiej występuje jedyny pierwszorzędny talent tej epoki, na który złożyła się nietylko zgoła niezwykła indywidualność, ale i wyrobienie w ogniskach sztuki zachodnio-europejskiej. Jest on potężnem ogniwem, wiążącem sztukę Orłowskiego z plejadą wielkich malarzy polskich drugiej połowy XIX wieku.

Kiedy wielki minister Królestwa Polskiego — Drucki-Lubecki uprzemysławiał kraj i reorganizował ważny dla jego przemysłu wydział górniczy, upatrywał w swem otoczeniu kogoś, komuby mógł powierzyć jego zarząd. Wybór przenikliwego księcia padł na młodego, 25-letniego człowieka, który niedawno wstąpił do służby państwowej. Nazywał się PIOTR MICHAŁOWSKI (1802—1855). Oprócz uniwersytetu krakowskiego skończył on świeżo akademję w Götyndze,

PIOTR MICHAŁOWSKI POWOZ Z DAMAMI

najświetniejszy zakład naukowy niemiecki, — władał — oprócz starożytnych — językiem francuskim, niemieckim, angielskim i hiszpańskim — znał trochę arabski i perski. Studjował prawo, politykę i historję równie gruntownie, jak matematykę i nauki przyrodnicze, wszędzie wyróżniany przez profesorów, zdumionych jego wczesną dojrzałością i fenomenalnemi zdolnościami.

Drucki-Lubecki nie zawiódł się na Michałowskim. Młody człowiek zamknięty w sobie, unikający zabaw i zebrań — przy całej swej ogromnej wiedzy — nie był wcale mólem książkowym. Przeciwnie — miał on wielką znajomość życia, rozległy horyzont myśli, tęgie zdrowie — i żelazny charakter. W przeciągu pięciu lat objeżdża kraj, walczy z anarchją i demoralizacją urzędników swego wydziału, usuwa braki organizacyjne, dobiera ludzi, których dziwnie umiał odgadywać, zwiedza konno całą Francję dla zbadania stosunków w górnictwie tamtejszem. Wreszcie po pięciu latach krwawej pracy i nocy bezsennych — zostawia kopalnie i fabryki Królestwa w kwitnącym jak nigdy stanie i administrację zorganizowaną wzorowo. Dzięki jego pracy z chwilą wybuchu listopadowego przemysł „wojenny" stanął na wysokości zadania i mógł dostarczać wojsku ogromnej ilości broni i amunicji.

W chwili wybuchu Michałowski miał lat 29 i był w pełni sił duchowych. Orlem okiem obejmował każdą sytuację w całości i szcze-

gółach. Krytyczny, a pełen wiary w naród, głęboki myśliciel i człowiek piorunowy w czynie—zdawał się być predystynowany do pierwszorzędnej roli, w chwili, kiedy Polska stanęła do walki o śmierć lub życie. Ale menerzy powstania nie umieli, czy nie chcieli ocenić genjuszu twórczego tego urodzonego męża stanu i zmarnowali go, jak zmarnowali zresztą Prądzyńskiego, Chrzanowskiego, Mochnackiego i tylu innych bezgłośnych. Obcy ambicjom osobistym, Michałowski nie zabiegał o dostojeństwa, brzydził się intrygami, — w ciszy i karnie dotrwał do końca na skromnem stanowisku, które mu powierzono.

Ten niedoszły mąż stanu był zarazem pierwszym wielkim artystą polskim, zrodzonym w XIX w. Od dzieciństwa zdradzał niebywałe zdolności i to w różnych kierunkach. Mając lat 9, komponuje walce, które ordynatowa Zamoyska gra „pour calmer les fureurs de Zdziś"... W 14-ym roku życia zrobił z Orłowskiego kopję tak dokładną, że właściciel oryginału podobno musiał powołać komisję rozpoznawczą, aby być pewnym, że otrzymał z powrotem oryginał...

Malarstwa uczył się Michałowski z początku od Stachowicza, potem od Brodowskiego Józefa, a nawet trochę u Lampi'ego, który był w Krakowie w latach 1817—18. Są to jednak szczegóły obojętne, bo żaden z tych artystów — z wyjątkiem może jednego Lampi'ego— wiele mu dać nie umiał. Jak wszyscy malarze o wybitnej indywidualności — Michałowski był przedewszystkiem samoukiem. Sam mówił o sobie, że nigdy nie szedł bez ołówka do stajni...

Kiedy rewolucja upadła, Michałowski zrozumiał, że już nie może w inny sposób być krajowi użyteczny — i idąc za głosem powołania, poświęcił się studjom malarskim. W Paryżu, dokąd pojechał w marcu 1832 r., poznał się z Charlet'em i czas jakiś malował w jego pracowni, nietyle jako uczeń, bo Charlet od jednego spojrzenia na pierwsze studjum Michałowskiego uznał w nim mistrza, ale raczej jako kolega. Studja swe uzupełniał w rzeźni końskiej, która była dla niego t e a t r u m a n a t o m i c u m... wreszcie nowe a ogromne horyzonty otwierało mu muzeum Luwru. Jak niegdyś Velasquez, tak teraz Michałowski cenił ze wszystkich włoskich najbardziej szkołę wenecką, która go oczarowała wspaniałym kolorytem i zarazem czcią dla prawdy i natury. Co dziwniejsza — w czasach kiedy o Velasquezie nic nie wiedziano poza Madrytem [1], Michałowski zwrócił na niego pilną uwagę. Zdumiał go szalony i majestatyczny naturalizm tego Hiszpana, jego szeroki pędzel, siła charakteru. Cenił go nad wszystkich,

---

[1] „Odkryli" tego króla malarzów Anglicy na wystawie w Manchester 1857. Od tej chwili zaczynają się nim interesować malarze, krytycy i historycy sztuki.

PIOTR MICHAŁOWSKI PERSZERONY

nawet nad Van Dycka, którym się zachwyca. Podziwia jego „naiwność i wzniosłą prostotę pędzla"... Niektóre studja głów Michałowskiego świadczą wymownie o uznaniu dla tego „króla malarzy".

Michałowski maluje przeważnie akwarellą obrazy nie duże, bez żadnej anegdotycznej treści, niesłychanie śmiało i szeroko. Ale żadne z tych szerokich pociągnięć pędzla nie jest przypadkowe. Rzeczy, mające pozory szkiców, są przedziwnie dociągnięte w kształcie, ruchu i charakterze. Treść — wozy, zaprzęgi, dyliżanse, targi końskie, kirasjerzy konni. Konie potężne—percherony olbrzymie i ciężkie, zwłaszcza genjalnie wyczute kiedy ciągną... To znów fragmenty epopei napoleońskiej, tak świeżej jeszcze i, mającej wielu żywych świadków. Michałowski był czcicielem cezara Francuzów, malował go wielokrotnie, nawet rzeźbił. O jego konnym posążku Napoleona weterani mówili, że nigdy go nie widzieli podobniejszym.

Michałowski nie dbał o sławę, ale ta przyszła sama. Jego rysunki, akwarelle, budziły zachwyt potęgą życia i swobodą wykonania. Bogaci amatorzy wyrywali je sobie i płacili na wagę złota. Michałowski sprzedawał i to drogo, aby mieć z czego pomagać nieszczęśliwym rozbitkom rodakom. Charlet kopjuje jego konie na swoich obrazach — bynajmniej nie skrycie. Kopjują go niektórzy akwarelliści angielscy. Setki jego prac wywędrowały za kanał, a niektóre nawet za

ocean. Rosa Bonheur, słynna malarka zwierząt, uważała go za swego jedynego mistrza — a Balzac, umieścił go w jednej ze swoich powieści.

Ta sława nie była rzeczą przypadkową. Prace Michałowskiego mają wszelkie cechy genjuszu i to genjuszu bardzo polskiego, nerwowego, o żywym temperamencie, ogromnem wyczuciu ruchu i charakteru i bajecznem zamiłowaniu do konia. W epoce kiedy klasycyzm triumfował niepodzielnie, a w Polsce nikt nawet nie słyszał o takich, coby próbowali zachwiać jego powagą, — Michałowski jakby nie wiedział o jego istnieniu. Cokolwiek bądź maluje, czy rysuje—konie, byki, psy, ludzie — jako całość, czy jako głowy pojedyńcze — wszędzie kładzie piętno prawdy prostej — i majestatycznej w prostocie swojej. Pod jego „kowalem kującym konia" mógłby się podpisać Millet. On tylko i Daumier umieli zakląć tyle prawdy żywej i nieubłaganej w kilku rzutach pędzla, w kilku śmiałych a lekkich kreskach.

Te rzuty i kreski tak swobodne, są jednak owocem niesłychanie sumiennych badań kształtu. Trzeba widzieć rysunkowe studja koni Michałowskiego, zobaczyć jak jedną nogę, czy też zad koński po pięć i dziesięć razy przerabia, powtarza, uzupełnia etc., aby dojść do jej zrozumienia bezwzględnego; — trzeba samemu znać tajemnice kształtu, aby ocenić, ile głębokiej treści mieszczą w sobie te szkice, którebyśmy dziś określili jako obrazy impresyjne.

Michałowski znał i technikę olejną i władał nią po mistrzowsku. Na wystawie warszawskiej, urządzonej 1913 r., było jego studjum martwej natury — ze złocistym kirysem francuskim, świetnie malowane o przepysznym ciepłym tonie i pierwszorzędnych zaletach kolorystycznych. Podobnie głowa jakiegoś szlachcica o poczciwych, jasnych, miękko patrzących oczach.

1835 r. Michałowski robi wycieczkę do Anglji, której kultura, instytucje i ideje polityczne i społeczne zawsze go pociągały, poczem wraca do kraju na wezwanie ojca, który, czując słabnące siły, chciał go mieć przy sobie.

Michałowski wrócił właśnie w tym czasie, kiedy reorganizowano szkołę malarstwa, nie przyszło jednak nikomu do głowy wezwać do tego dzieła — jedynego mistrza polskiego, w którym umiano tylko dopatrzeć dyletanta, wielkiego pana bawiącego się malarstwem. On zaś sam był zbyt dostojną i zamkniętą w sobie naturą, ażeby się pchać i narzucać z usługami.

W pracowni, którą sobie urządził w Krakowie, maluje w tym okresie dużo i to wielkich olejnych płócien z figurami naturalnej wielkości. Ciągle się snują wspomnienia 31 roku, to znów współczesne

PIOTR MICHAŁOWSKI STUDJUM

krakowskie przeglądy huzarów, pojedyńcze figury żołnierzy i oficerów. Wreszcie bardzo go pochłania praca, do której przygotowywał się z ogromnym nakładem — szalony atak ułanów na Samo-Sierrę. Miał do niego mnóstwo szkiców i studjów pojedyńczych postaci,—Napoleona naturalnej wielkości! — Wybierał się do Hiszpanji zobaczyć teren na miejscu. Do tego jednak nie doszło, — jak zresztą i do wykonania tego obrazu.

W olejnem malarstwie Michałowski jest równie szeroki i śmiały jak w akwarelli: maluje na grubem, mocno ziarnistem płótnie, szerokiemi rzutami pędzla, nakłada farbę to cienko, rzadką, to znów gęstą, grubemi warstwami — prostą i stanowczą techniką — à la prima.

Po śmierci ojca 1837 r. Michałowski przenosi się na wieś i obejmuje gospodarstwo. Wbrew przepowiedniom, że „artysta" nie da so-

PIOTR MICHAŁOWSKI ŻOŁNIERZ

bie rady i „przemarnuje majątek", — „artysta" gospodarował równie genjalnie, jak malował. Z chłopami żył jak z rodziną. Omawiał z nimi wszelkie sprawy rolne i życiowe i przeczytane dzieła niemieckie czy angielskie o gospodarstwie, radził, zachęcał do ulepszeń, sam dawał przykład. Dzieciom ich urządzał gry i zabawy gimnastyczne. W czasie nieurodzaju żywił całe wsie. Miał zaufanego chłopa, któ-

remu powierzał wyjeżdżając całe gospodarstwo, i ten prowadził je w nieobecności pana wzorowo. Chłopi go uwielbiali — mieli za ojca i króla.

Umiał doskonale połączyć sztukę z gospodarstwem. We dworach w majątkach swych pourządzał sobie „malarnie", i malował w nich więcej niż kiedykolwiek. Wspaniałe byki i woły, przepyszne konie arabskie, portrety przyjaciół konno, epizody rycerskie, husarzy, lisowczyków, Żydów w strojach szabasowych, wesołych chłopów krakowskich w Krzyżtoporzycach, — Rusinów w Bolestraszycach — innym majątku w Przemyskiem. Praca na roli i praca w malarni nie przeszkadzały mu wieczorami czytywać Cervantesa w oryginale, albo Krasińskiego, Sadyka Paszę i t. d.

Kres tej pracy ogromnej kładą burzliwe lata ruchów europejskich. Rok 1848 zastał go w Paryżu, dokąd świeżo wyjechał na czas dłuższy, — ale pod wrażeniem wypadków wraca do kraju, rozumiejąc, że może tam być potrzebny. Powołany na stanowisko Prezesa Rady Administracyjnej ks. Krakowskiego, zadziwiająco wywiązuje się z trudnych a odpowiedzialnych zadań — wobec własnych obywateli, a także — sąsiednich potęg Austrji i Rosji. Na tem stanowisku pozostawał do 1853 r., t. j. do zniesienia Rady Administracyjnej. W ciągu tego czasu dwukrotnie przyjmował Franciszka Józefa. Ale robił to z królewską godnością — jak równy równego, czem wielce Niemcom imponował.

Ostatnie burze, a poprzednio strata córki, zachwiały żelaznem zdrowiem Michałowskiego. Wywiązała się choroba serca. Pogorszyły ją wzruszenia wojny krymskiej. Kiedy wieść o upadku Sebastopola okazała się fałszywą, Michałowski poczuł się szczególniej źle. 9 czerwca 1855 przestało bić jedno z najczystszych serc polskich, — odszedł genjalny artysta i cudowny człowiek, którego — jak tylu innych — naród nie umiał ocenić, ani wykorzystać dla swego własnego dobra. [1])

[1]) Patrz bezimienną monografję „Piotr Michałowski". Kraków 1911 r.

CZĘŚĆ II

ZŁOTY WIEK MALARSTWA POLSKIEGO

1860—1920

ROMANTYZM W POLSCE

MALARSTWO HISTORYCZNE

RUCH NATURALISTYCZNY

STYL I FANTAZJA

ROMANTYZM W POLSCE

KWIATKOWSKI T.
KOSSAK JUL. GROTTGER
STRASZYŃSKI. CHLEBOWSKI.
RODAKOWSKI. KAPLIŃSKI.
TEPA. GORECKI

ANDRIOLLI. KOSTRZEWSKI. PILLATI

SANDOZ. W. KOTARBIŃSKI.
ŻMURKO
KRUDOWSKI. STYKA. MERWART.
STACHIEWICZ

W pierwszej połowie XIX w., jeżeli pominąć samotny i niezrozumiany genjusz Michałowskiego, — puls sztuki polskiej był słaby, ledwo wyczuwalny. Wśród tego *mare tenebrarum* tu i owdzie tylko drgają jakieś iskierki blade, niby światła fosforyczne, — przebłyski talentów żywych a niedorozwiniętych, możliwości utajonych, a niedoszłych, wysiłków poronionych w beznadziejnej głuszy obojętności powszechnej.

Nie zostawiły one po sobie pomników wybitnych, niemniej jednak nie minęły bezpłodnie. Musiały tkwić w nich jakieś niedostrzegalne, tajemnicze, zapładniające siły, które przygotowały tak nagły, tak nieoczekiwany i wspaniały rozkwit malarstwa polskiego w drugiej połowie stulecia.

W zadziwiająco szybkiem tempie wyrastają, jak kwiaty wiosenne, całe szeregi artystów pierwszorzędnych, a nadto uzbrojonych

w środki, jakich brakło poprzednim pokoleniom, a jakie dała im kultura zachodnio-europejska. Jej wielkie prądy znajdują echa i na naszej ziemi, ale niema tu naśladownictw ślepych. Duch polski po swojemu ujmuje wszelkie nowe hasła i zdobycze. Nie mącą one jego czystości, przeciwnie — dają mu nowe środki wypowiedzenia się. A chwila nadeszła, kiedy tego wypowiedzenia potrzebował i szukał. Zbyt wiele przeżył, zbyt wiele sił, uczuć i porywów rozpierało go, jak ciśnienie pary rozpiera ściany kotła. Świeżo przeżyty okres wielkiej poezji romantycznej podniecał jeszcze Psyche narodu i wyzwalał w niej nowe siły i potrzeby. Ale poezja — wyczerpana, zamilkła, pozostawiając po sobie pustkę. Zapełni ją malarstwo. Teraz ono dochodzi do głosu i w przeciągu lat pięciu dziesiątków brzmi jak olbrzymia wielostrunna harfa. Na wystawach międzynarodowych stwierdza wobec świata odrębność i potęgę niepożytą ducha polskiego, twórczego mimo więzy potrójnej niewoli.

Lecz wewnątrz kraju warunki zmieniły się mało w stosunku do okresu ubiegłego. Dopiero w naszych czasach budzi się jakie takie zainteresowanie sztuką, — wiek XIX tego nie znał. Jeszcze w 70-tych i 80-tych latach ze straszną goryczą stwierdza największy krytyk polski, Witkiewicz, absolutną obojętność ogółu polskiego na wszystko, co dotyczyło sztuki.[1]) Malarstwo nieproszone, nierozumiane, przedzierać się musiało przez gęsty las niechęci powszechnej, albo gorszej od niechęci — obojętności. To też pochód jego gęsto znaczy swój szlak ofiarami. Jak żołnierze na straconym okopie padają kolejno Grottger, Gierymski Aleksander, Podkowiński, Wyspiański, Wojtkiewicz a iluż innych mniej znanych, albo padłych w zaraniu życia twórczego!?... Jeszcze inni, nie znajdując w kraju chleba i wogóle warunków istnienia i pracy — emigrują całkowicie, jak Straszyński, Kapliński, Chlebowski, Kwiatkowski, Siemiradzki, Szermentowski, Bakałowicz jeden i drugi, Sandoz, Max Gierymski. — albo — częściowo, jak Brandt, Wierusz-Kowalski, Chełmoński, Aleksander Gierymski, Czachórski i iluż innych mniej znanych!

Dla tych powodów nie udało się wytworzyć w kraju ogniska artystycznego. Z dwóch miast, w których żyje garść artystów, mianowicie Warszawy i Krakowa, — tylko ostatni dzięki Matejce i Kossakowi, dzięki Akademji Sztuk Pięknych i potrosze zbiorom, dzięki pięknym zabytkom dawnego budownictwa — utrzymał jaką taką temperaturę. Z Warszawy — brak muzeów, wystaw poważniejszych,

[1]) Patrz jego bojową książkę „Sztuka i krytyka u nas“.

brak sympatji dla sztuki i sztuczny chłodny duch mieszczaństwa kosmopolitycznej stolicy wypędzał wszystko, co młode i wrażliwe. Brak zamiłowania był tu tak uderzający, że T-wo Zachęty zmuszone było poniekąd podstępem wprowadzać obrazy do mieszkań ludzkich. Urządzano w tym celu zakup i rozlosowanie...

Jest zrozumiałe, że w tych warunkach nie mogła powstać jednolita szkoła polska. Jednolitości takiej niema. Szkoły niema. Są tylko liczni i wybitni artyści polscy.

Ich skupienia są czysto mechaniczne. Jedni mieszkają w Krakowie, inni w Warszawie, niektórzy (przeważnie drugorzędni) we Lwowie. W innych ogniskach życia polskiego, jak w Poznaniu i Wilnie, pod wpływem ucisku politycznego życie kulturalne zamarło, a dla sztuki zabrakło poprostu gruntu.

Ani Kraków, ani Warszawa nie mogły wystarczyć artystom w okresie ich kształcenia. Dlatego ciągną oni do większych ognisk, gdzie mogą żyć wśród podobnych sobie z ducha, gdzie mogą zobaczyć dzieła wielkich mistrzów współczesnych, albo skarby niezastąpione sztuki wieków ubiegłych. Więc jedni trafili do Monachjum, inni do Paryża, inni do Wiednia, Rzymu, Petersburga. Każde z tych ognisk miało inne otoczenie, tradycje, kierunek i ton zasadniczy w nauczaniu. To też malarzy, którzy czerpali wiedzę ze studzien tak różnych i nasiąkli nią w najwrażliwszym okresie życia, nic pozornie ze sobą nie łączyło.

Łączył ich jedynie duch rasy i poczucie polskości. Łączył i dzielił jednocześnie, bo wybitny indywidualizm Polaków nie pozwolił im ławą iść w sztuce (jak i gdzieindziej). Dlatego każdy idzie własnemi szlakami, nie troszcząc się o całość. Być może zresztą całości tej charakterystyczną i odrębną barwę nadaje ta właśnie indywidualna pstrocizna.

Odrębność psychiki polskiej wycisnęła na tej pstrociźnie piętno rasy tem silniej, że i zadania sztuki inaczej były tu rozumiane, aniżeli np. we Francji. Francuzi jedni w Europie ograniczyli je do zagadnień czystej formy. Dzięki temu mają przywilej wynajdywania nowych dróg, nowych metod nietylko malowania, ale widzenia świata... Nigdzie na świecie stosunek artysty do sztuki i do natury nie był roztrząsany tak wszechstronnie i głęboko, jak tutaj. Dlatego malarstwo francuskie jest jedną wielką retortą, jednem laboratorjum eksperymentów formy.

W psychice polskiej uczucia porządku czysto malarskiego nie są tak odgraniczone od innych. Przeciwnie — są w ścisłym splocie ze wszystkiemi innemi, które płyną z życia. W ten sposób tworzy się

zespół, w którym przyroda, przeszłość narodowa, wszelkie wzruszenia życia, miłość, fantazja i t. p. wkraczają śmiało na terytorjum świętego gaju sztuki i mieszają swe głosy do wzruszeń, płynących z harmonij barwnych, z czarodziejskiej i niepojętej władzy linji, — do nieuchwytnych drgnień i podmuchów temperamentu malarskiego, w takt którego drga ręka, uderzająca pędzlem po płótnie.

Odgrodzeni od Francji olbrzymim terenem Europy środkowej, odbieraliśmy wszelkie prądy początkowo drogą pośrednią — przez Niemcy — w formie skażonej i ze znacznem opóźnieniem. Dopiero w XX w. Monachjum utraciło swą siłę przyciągającą i malarze wolą odrazu ruszać do źródeł ruchu — do Paryża, do którego przedtem udało się trafić tylko niewielu wybranym.

To, co się na Zachodzie nazywało romantyzmem, u nas właściwie nie istniało, przynajmniej w zakresie malarstwa. Nie było tu żadnych walk, nie wywieszano żadnych haseł, nie znano Rubensów i Tycjanów i nie upajano się ich kolorytem, nie zwracano do Wschodu i do wieków średnich po szaleństwo namiętności, albo przepych barw. Przemiana dokonała się w ciszy zupełnej.

Walczyć nie było komu i z kim. Nie istniały żadne poważniejsze tradycje artystyczne, nie istniała opinja ani krytyka. Nieliczna grupa klasyków była w gruncie bez znaczenia, siedziała cicho i znano ją więcej z nazwisk, aniżeli z twórczości.

„Nie mamy dziś pojęcia, jak wyglądała sztuka polska przed rokiem 1850 — było to poprostu nic"... stwierdza jej miłośnik i przyjaciel artystów Marcin Olszyński, dobrze pamiętający te czasy.

Okres nowy w sztuce polskiej otwiera wybitny stary malarz, TEOFIL KWIATKOWSKI (1809 — 1901). Jego życie i sztuka są dotąd właściwie nieznane, przynajmniej w kraju. Urodzony w Pułtusku 1809 r. i poduczony w Warszawie, z powodu udziału w powstaniu listopadowem musiał emigrować jak tylu innych w pamiętnym roku 1831. W Paryżu, dokąd go zaniosła fala emigracji, trafił do pracowni znakomitych profesorów ówczesnych — Ary Scheffera i Cognieta. Ci dali mu szkołę, t. j. wytworny rysunek — zrozumienie kształtu, — oraz rozwinęli wrodzone poczucie barwy. Niewątpliwie Kwiatkowski widział i podziwiał dzieła Delacroix, — a zdaje się także, że zwrócił uwagę na kolorystę barbizońskiego — Diaza.

Człowiek światowy, wykwintny, znany z dowcipu — znalazł drzwi wszędzie otwarte. Z Szopenem łączyła go przyjaźń, której nie-

TEOFIL KWIATKOWSKI — POLONEZ SZOPENA

jednokrotnie dał wyraz w swoich akwarellach. On to malował profil Szopena, leżącego już na łożu śmierci 1849 r. Podobnie w kilka lat później malował Mickiewicza. Czas jakiś spędził w Anglji, gdzie cieszył się dużem powodzeniem. Wiadomości o jego życiu brak, biografowie o nim zapomnieli. Wiemy jednak, że żył długo, przeżył siebie i swoją sztukę, zmarł na obczyźnie w Avallon (w Burgundji), jako 92-letni starzec.

Sztuka jego nie ma nic wspólnego z wysokim stylem jego epoki. Kwiatkowski rezygnuje z ambicyj klasyków do pomnikowości. Zamiast ogromnych wielometrowych płócien — daje maleńkie, minjaturowe zgoła obrazki. Zamiast ostro obrysowanych konturów — delikatnie topniejące we mgle kształty; zamiast ciężkiej, ciemnej i ubogiej skali farb olejnych — nikłe, delikatne, mieniące się i bogate tony akwarelli — nadzwyczaj lekkie i przejrzyste.

I treść literacka jego obrazów nie ma nic wspólnego z bogami i bohaterami starożytnymi. Kwiatkowski maluje „polonez Szopena" z przedziwnie rysowanemi, pełnemi wdzięku postaciami, zwłaszcza kobiet. W innej „fantazji" widzimy niewiastę w długiej bladoróżowej szacie, wznoszącą się na obłokach, za nią druga postać — skrzydlata, — a dookoła drobne aniołki. — Turek w zakątku haremu pali nargille i tuli do siebie odaliskę o słodkich piersiach i niewinnych oczach, w miękkiem świetle, jakby przez mgłę widzianą i t. d. Podobnie fantastyczną jest „apoteoza kobiety".

Kwiatkowski malował także portrety i minjatury, wykwintne w rysunku i bogate w oryginalnym, właściwym mu kolorycie.

Malarz ten, jako emigrant, — w kraju był nieznany zupełnie. Zresztą gdyby nawet żył i tworzył w Polsce, to obrazki jego na pewno nie byłyby cenione w kraju, gdzie największą popularnością cieszył się S u c h o d o l s k i, a to nie dla jego wartości artystycznych, ale — ponieważ malował konie i wojenki bohaterskiej epopei napoleońskiej. Konie zawsze umiały znaleźć drogę do serca i kieszeni ówczesnych mecenasów. .

Polska bowiem ówczesna była jeszcze wsią —a rolnik — gospodarzem kraju. Byt szlachecki i wspomnienia minionej wielkości zamykały jego horyzont. Mieściły się w nim zajęcia gospodarcze, polowania, zabawy. Przytem każdy szlachcic był koniarzem — i koń był jedyną rzeczą, którą uznawał w malarstwie. W dworkach szlacheckich nierzadko można było spotkać litografje i sztychy francuskie i angielskie — z reprodukcjami dzieł Vernet'a i Landseera.

W takiej ciszy wschodziła gwiazda Kossaka.

JULJUSZ KOSSAK (1824—1899) urodził się w Wiśniczu, gdzie ojciec jego był urzędnikiem sądowym. Wkrótce potem rodzice przenieśli się do Lwowa, i tam się wychowywał Juljusz, tam chodził do szkoły o.o. Bazyljanów, a potem do uniwersytetu na prawo. Jednocześnie uczył się trochę rysunku u Jana Maszkowskiego, skromnego malarza, żyjącego w zapadłym partykularzu lwowskim.

To też o losach Kossaka rozstrzygnął nie uniwersytet i nie nauka u Maszkowskiego, który mu wiele dać nie mógł, ale silny głos jego powołania, a potrochu znajomość, jaką zrobił z Kazimierzem Dieduszyckim, a potem — z całą tą dziwną rodziną. Akademją jego był nie Paryż ani Monachjum, ale Jarczowice, wieś Juljusza Dzieduszyckiego. Tam trafił na ciekawych ludzi, otoczenie, i czuł się jak ryba w wodzie.

Juljusz Dzieduszycki, niezwykle oryginalna i bujna natura, był zawołanym koniarzem. „Odbył z trudem niebezpieczną wyprawę do Arabji po konie. Sam żył życiem koniucha i myśliwca, podczas gdy jego „Beduiny" otaczał zbytek i wygoda. W Jarczowicach drzwi salonu otwierały się prosto do stajni, gdzie kilkadziesiąt przepysznych koni wschodnich żyło bez troski i pracy, tylko dla fantazji swego pana i sługi"...[1])

Dla talentu tego rodzaju co Kossak było to wymarzone otoczenie: mógł obserwować każdego dnia i godziny to, co go najwięcej w życiu zajmowało: życie wsi polskiej — jej prace, zabawy, polowania — przedewszystkiem konia, którego odczuwał, jak żaden inny malarz w jego czasach. Tu malował portrety koni, psów, czyny myśliwskie, anegdoty rodzinne i t. p. Tu zyskiwał sobie wziętość, jako malarz, i podbijał ludzi jako człowiek o pięknej twarzy i jasnej, pogodnej, wesołej duszy. Widziano go chętnie w każdym domu szlacheckim, i młody artysta, wędrując po kraju, poznał Wołyń, a wreszcie wymarzoną Ukrainę, ziemię bujnej, szerokiej przyrody, ziemię wspomnień bohaterskich, ziemię wspaniałych typów kresowych szlacheckich i kozackich.

Z Ukrainy — z Białocerkwi wyjechał 1851 r. z Władysławem Branickim do Petersburga. Tam znalazł uznanie i zarobek tak suty, że po półtora roku postanowił ruszyć wreszcie do miasta swych marzeń — Paryża.

Na drodze jednak znalazła się Warszawa. Kossak wstąpił do niej na kilka dni, a pozostał — parę lat. Zetknął się tu z grupą młodych artystów — pionerów sztuki warszawskiej.

[1]) Czytaj piękną monografję Witkiewicza „Juljusz Kossak".

JULJUSZ KOSSAK OMNIBUS ŻYDOWSKI

Warszawa od czasów Stanisławowskich zamarła w sensie artystycznym. Obojętność ogółu była bezdenna. Sztuki nikt nie potrzebował, nie rozumiał i nie kochał. Kraj, zawiedziony w swych nadziejach politycznych, wyczerpany olbrzymią emigracją wszystkich żywiołów czynniejszych, — odgrodzony murem chińskim od Europy, zapadł w jakieś senne odrętwienie i cicho wegetował pod żelazną ręką Paskiewicza.

Dla sztuki warszawskiej były to czasy fatalne. „Wielka publiczność — mówi o nich Józef Kenig — nie rozumiała sztuki, nie znała jej i nic nie kupowała". „Bardzo nieliczni prawdziwi miłośnicy sztuki nie mieli pieniędzy. Posiadający pieniądze — nie mieli zamiłowania. Kupowała obrazy drobna garstka"... „Nie było T-wa Zachęty, ani wystaw stałych, ani wreszcie pism ilustrowanych, które wprawdzie nieraz sztukę i talent wysokiego pokroju przyduszają... ale go przynajmniej od głodowej śmierci chronią jako tako. Przed czterdziestu laty nie było nic co podtrzymuje, ale za to na wszystkie strony wyrastały siły dławiące"... (Tyg. Ilustr. w 1889 r.).

JULJUSZ KOSSAK BEDUIN NA KONIU

Jedyną ostoją sztuki była tu Szkoła Sztuk Pięknych, założona 1844 r. Skupiła ona w sobie grupę artystów profesorów, szlachetnych i poczciwych ludzi, którzy jednak głębszego wpływu na młodzież mieć nie mogli. Byli tu Kokular i Kaniewski, Breslauer i Zalewski uczyli krajobrazu, Hadziewicz — malarstwa religijnego. Najświeższym z całej tej grupy był Piwarski i jemu najwięcej zawdzięczała młodzież, ucząca się w tych murach. Stamtąd to wyszła grupa artystów, z którymi zetknął się Kossak w Warszawie. Byli tu między innymi i Gerson Wojciech i Szermentowski, późniejszy znakomity pejzażysta, i Henryk Pillati, bardzo zdolny rysownik i ilustrator, i Gierdziejewski, Kostrzewski Franciszek i stary Bakałowicz, i kilku innych. Wszyscy prawie mniej lub więcej walczyli z nędzą, krzepiąc się sztuką i nadzieją przyszłych tryumfów.

Kossak, którego dusza i kieszeń były zawsze otwarte dla kolegów, rychło sam znalazł się w biedzie. Ratował się retuszowaniem i kolorowaniem fotografij, przyczem roboty miał dużo i zarobek niezły — nawet i dla kolegów. Jednakże na prace malarskie czasu było mało. Mimo to ilustruje w owym czasie „Pieśń o ziemi naszej" Pola.

1855 r. Kossak się żeni i w parę miesięcy potem oboje wyjeżdżają do Paryża. Pociągało go tutaj i wielkie ognisko ruchu artystycz-

nego i osoba Verneta, którego cenił bardzo wysoko. Był nawet przyjęty przez tegoż i gdy zapytał o radę, do kogo ma wstąpić na naukę, otrzymał taką odpowiedź: „Do nikogo". „Observer la nature et produire — voila l'école qu'il vous faut. Je n'ai rien à vous apprendre. Du reste — je descends — vous montez, et vous irez bien loin. C'est moi qui vous le dit"... Kossak tej rady posłuchał i uczył się sam. Kopjował konie Géricault i Rubensa, obrazy Troyon'a ze zwierzętami, robił studja w koszarach, na placach musztry, — w rzeźni końskiej uczył się anatomji konia. Trochę rysował z Gersonem i Pillatim, zresztą żył w serdecznych stosunkach z całą kolonją polską.

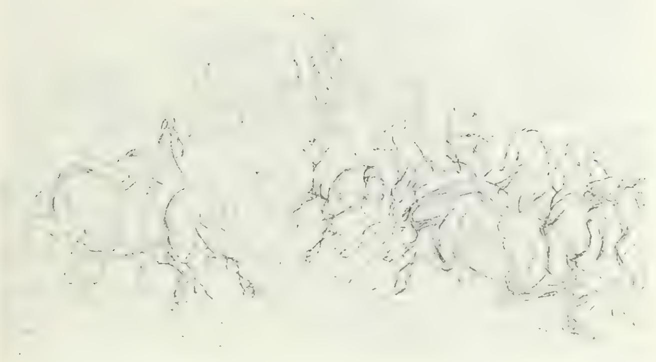
W burzliwym 1861 r. powraca Kossak do Warszawy—a w następnym obejmuje kierownictwo artystyczne Tygodnika Ilustrowanego. Teraz pracuje dużo nad ilustracją, sam rysuje słynny cykl „Rok myśliwca", ilustruje „Pamiętniki starającego się", „Pana Tadeusza", nawet „Odysseę", nie licząc mnóstwa pojedynczych prac okolicznościowych. Pomaga kolegom, żądając od nich rysunków, podnosi stan drzeworytnictwa warszawskiego do niebywałego przedtem poziomu, bierze udział w pracach świeżo założonego T-wa Zachęty S. P. Prócz tego znajduje czas na malowanie takich obrazów, jak „Stado Mohorta", „Jarmark w Habelswerdzie" i in.

W ciągu tych kilku lat ożywiał tempo życia artystycznego w Warszawie, dał świetne karty Tygodnikowi — i położył podwaliny ilustracji polskiej.

Dalsze losy artysty toczą się równo. W 1869 przenosi się do Krakowa na stałe, z wyjątkiem lat 1872—3, które spędził w Monachjum, razem z dawnym przyjacielem Brandtem. Nie chodziło już o naukę w majsterszuli, bo Kossak był w owym czasie dojrzałym 30-letnim artystą, — ale o pracę w otoczeniu sztuki europejskiej.

W Krakowie żył i pracował cicho i radośnie. Nic nie mogło zmącić jego pogody anielskiej. Kiedy mu mówiono, jak handlarze sztuki zarabiają grubo na jego obrazach — cieszył się z tego. Nie umiał zazdrościć Matejce, którego kult stopniowo wzrasta, pozostawiając wszystkich innych w cieniu. Nad życiem jego była rozpostarta łuna dobroci niesłychanej, Kossak był z ducha bratem Corot. Zmarł roku 1899.

Witkiewicz w swojem prześlicznem studjum o Kossaku zwraca uwagę na szkice tego artysty. Jeżeli u Matejki szkice są raczej rozmieszczeniem figur mniej lub więcej konwencjonalnem, a rzecz sama dojrzewa dopiero w obrazie — to u Kossaka wprost przeciwnie. Najciekawsze i najżywsze są właśnie szkice, kreślone subtelnie linją niezwykle śmiałą, żywą, wrażliwą na każde drgnienie ręki, na każde



JULJUSZ KOSSAK HETMAN

przyciśnięcie ołówka. W szkicach tych tkwią najszczersze i najsilniejsze odruchy jego talentu. Porywający jest np. ten „Hetman". Wspaniały ogier owiany wiatrem wiosennym wbiegł na wzgórze i rży z rozwartemi chrapami. Poniżej — na pierwszym planie tabun oszalałych klaczy, stłoczony, pędzi na wezwanie wodza. Porywający jest nie tylko dla ruchu, o jakim nigdy żaden Vernet i żaden Meissonier nie marzył — ale także dla tej dziwnie nerwowej i żywej samej w sobie kreski...

Tak samo w studjach rysowanych albo akwarellowych, wprost z natury robionych. Jest wszystko — nawet śmiała, tęga w tonie plama barwna i wyczucie wartości w o d y w technice akwarellowej. Niektóre studja są świetnie malowane.

Dopiero przy przerabianiu szkiców i studjów na „skończone" obrazy, przy powiększaniu ich (często z pomocą kratek) dzieło traci świeżość, linja staje się bardziej konwencjonalną, barwy — mniej czyste. Kossak miał wszystko, co daje talent „z bożej łaski", temperament i odczuwanie życia. Brak mu jednak było tęgiej szkoły, jaką ma pierwszy lepszy francuski artysta. Dlatego łamał się ze środkami — i w obrazach — stale akwarellą malowanych, bo techniką olejną władał słabo — nie dosięga nigdy właściwego poziomu swego genjuszu.

Bohaterem tych obrazów i szkiców jest koń. W żywej krwi Kossaka krążyła ta miłość głęboka i bezprzykładne odczucie konia.

odziedziczone po dziesiątkach pokoleń, co życie spędzały na siodle. U żadnego artysty jego czasów nie znajdziemy tyle subtelnych odcieni kształtu, ruchu i temperamentu konia. Tu arab stępa kroczy pod Beduinem na stalowo sprężystych nogach, któremi jak w tańcu przebiera,—tam spokojny mierzynek chłopski, flegmatyczny jak krowa, specjalnie wybrany dla młodego panicza,—owdzie—wybrakowane, sponiewierane przez życie szkapy, zaprzężone do omnibusu z wysiłkiem c o f a j ą wehikuł, aż im chomąta ku łbom się nasunęły. Gdzie indziej bachmaty tatarskie, rosłe angliki o charcich kształtach, srogie ciężkie meklemburgi, kuce szkockie, cuganty powozowe i t. d. I to nigdy w oderwaniu—zawsze w p r z e ż y c i a c h. Arcydziełem np. jest biały koń w „Przejściu Lisowczyków przez Ren" — chory i okulawiony... W zdumiewający sposób umiał Kossak określić rasę konia, jego wiek, płeć, usposobienie i t. d. W jego „Stadninach" masy koni poruszają się z wielką swobodą, prawdą układu i rozmaitością ruchu.

Nietylko konie. — W polowaniu na lisa dwa charty przed chwilą puszczone — każdy na inny sposób ruszają na zwierza. Jeden ma chwilę wahania i bada sytuację oczami i uszami... drugi ma już plan i z łbem pochylonym chyłkiem leci naprzełaj... W lipcu — z „Roku myśliwca" spłoszone dziki sadzą w zbożu szalonemi susami, aby w skoku zerknąć i pomiarkować, skąd grozi niebezpieczeństwo. Jeden — postrzelony — wali się w biegu...

Do tego dziwna łatwość i prostota kompozycyj. Niektóre oczywiście są konwencjonalne w układzie — rzecz nieunikniona przy takiem mnóstwie prac. Są jednak między niemi arcydzieła prostoty. Na jednym obrazie — szereg tęgich fornalskich szkap ciągnie brony. Ztyłu widziane tworzą nieporównaną grupę, pełną prawdy w układzie — i życia. Żywe są nietylko konie — ale i brony — każda na inny sposób pochylona — poruszają się jak fale wody...

I ludzie Kossaka dalecy są od szablonu. Obok bohaterów z pod Kirchholmu czy Wiednia, widzimy zgoła inny typ bohaterów, biorących Samosierrę, — a wreszcie — obok nich całkiem zwykłych ludzi: żołnierzy, chłopów, ekonomów, woźniców warszawskich — całą bogatą galerję bardzo polskich, bardzo odczutych typów. Najlepszą miarę pojmowania człowieka stanowią jego niewielkie szkicowe portrety. Do czasów Kossaka nie znano u nas równie silnej charakterystyki postaci ludzkiej.

Słabą stroną tego artysty jest barwa. Kossak nie był kolorystą, nie stawiał sobie żadnych zadań w zakresie barwy. Koloryt jego obrazów jest wypłowiały, nikły, konwencjonalny.

ARTUR GROTTGER (1837 — 1867) urodził się w Otyniowicach, w Małopolsce Wschodniej. Ojciec jego, ciekawy typ szlachcica, — trochę malarz amator, były wojak 1831 r., koniarz namiętny—miał ten majątek w dzierżawie. Dzieciństwo Artura upłynęło na wsi i było istotnie „sielskie i anielskie". Od najmłodszych lat chłopiec ilustruje opowiadania ojca, albo też rzeczy widziane. Fantazję zaludniają mu napady, bitwy, ucieczki, pogonie i t. p. Grottger urodził się batalistą.

Dojrzewał niesłychanie szybko. Jako 14-letni chłopiec robi rysunki tak dojrzałe i tak barwne, że już późniejsze czasy niewiele miały do dodania. — Zwłaszcza konie. Jego „Ekwipaż" z 1849 r. jest czemś zupełnie fenomenalnem dla chłopca w tym wieku. — Grottger był „cudownem dzieckiem".

Rozstrzygające wypadki w życiu Grottgera zaszły we Lwowie, dokąd pojechał na naukę, mając lat 14. Poznał tu przelotnie Kossaka, który zresztą dopiero zaczynał swoją karjerę malarską. Uczył się trochę u Jana Maszkowskiego. Tutaj to zetknął się z Aleksandrem hr. Pappenheimem, majorem kawalerji, który, przechodząc obok jakiegoś sklepu, zauważył niewielki obrazek — pogoń szlachty za rabusiami Tatarami. — Kupił go bez targu, poznał się z autorem, odkrył w nim naturę niezwykle bogatą i został jego opiekunem i przyjacielem w ciągu całego życia.

Drugi „uśmiech fortuny" był taki. — 16 października 1851 r. odbył się wjazd cesarza Franciszka Józefa do Lwowa. Grottger, rozumie się, widział tę paradę. — Otóż dwom magnatom miejscowym, hr. Gołuchowskiemu i hr. Zabielskiemu, przyszła myśl „szczęśliwa". Znając świetny talent chłopca — zamiast mieć tę szlachetną ambicję wziąć nikły ciężar jego wychowania na własne barki — umyślili odwołać się do jałmużny cesarskiej. Za ich poradą Grottger wykonał rysunek wjazdu, oni zaś pokazali go cesarzowi, który oczywiście wyznaczył chłopcu stypendjum z własnej szkatuły 20 guldenów miesięcznie. Za te pieniądze pojechał wreszcie Grottger w końcu 1852 r. uczyć się do szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie.

Ale Kraków był szkołą złą. Nic tu nie słyszano o barbizończykach, ani o Millet i Courbet. Dyrektorem uczelni był W. Stattler, klasyk, — stary, poczciwy, zgorzkniały, bez talentu i uznania malarz. Ten prawił chłopcom o pięknej linji, o poprawionej naturze, o regułach kompozycji i t. p. Nudą, pustką i jałowizną wiało z tego przybytku sztuki. Nawet kolegów mało było zdolnych wybitnie, — właściwie jeden tylko Matejko, ale z nim Grottger nigdy nie wszedł w ściślejszy stosunek. Ta szkoła (tak samo jak później akademja wiedeńska, jedna z najbardziej konserwatywnych w Europie) mogła tylko

ARTUR GROTTGER EKWIPAŻ

zatruć artystę. Odlewy z antyków, idealizowana natura i szablony kompozycyjne znieprawiały całe pokolenia artystów po paru latach pobytu w zatęchłej atmosferze szkolnej. Jeżeli Grottger wyszedł zwycięsko z tych zapasów — to nie d z i ę k i szkole, ale w b r e w szkole.

Po dwóch niespełna latach pobytu wyjeżdża do Wiednia i z biedy ratuje się szkicami malowanemi do sklepów, a wreszcie ilustracjami do pism wiedeńskich, Musestunden i Illustrirte Zeitung. Tutaj to zastała go wojna włoska. Pappenheim wyjechał na front, chciał nawet Grottgera zabrać ze sobą, ale przyszły autor „Wojny" dla niezrozumiałych powodów opuścił tę jedyną w życiu okazję.

Jeszcze przed wojną wyprawił go Pappenheim na wystawę do Monachjum, gdzie zobaczył Kaulbacha, Schwindta i Mentzla. Ale pobyt w Monachjum głębszego wrażenia na Grottgerze nie zrobił, — nawet Mentzel uniknął jego uwagi.

Wypadki lat 60-ych zaskoczyły Artura w Wiedniu i tu przeżył cały dramat ruchu. Wstrząs moralny, groza narodowej klęski — zbudziły w wesołym ale uczuciowym artyście tragika. Przy odgłosach grzmotów, dobiegających z nad Wisły aż tu, do naddunajskiej stolicy—

powstają znane powszechnie cykle „Warszawa", „Polonja", „Lituanja", do tego mnóstwo dodatkowych kompozycyj, warjantów, studjów, szkiców — w gorączce i podnieceniu twórczem rzucanych.

Po upadku powstania aż do końca życia drgają nerwy Grottgera echami bolesnych przeżyć — i kompozycje krążą ciągle dookoła tych dni walki, grozy i nieszczęścia.

Przerwą i ulgą była mu podróż do Wenecji 1864 r. Dzieła mistrzów XVI, przepyszne barwy i wspaniały dekoracyjny styl weneckiego malarstwa stały się świeżą, ożywczą rosą dla artysty, przeniesieniem w inny — radosny i nad wyraz malowniczy świat. Odrazu odczuwa się to w malarstwie Grottgera. Pod wpływem Wenecji powstaje między innemi śliczna kompozycja—„rozmowa posągów"— a także — studjum portretowe na tle wspaniałego dywanu.

Po powrocie Grottger nie może znaleźć sobie miejsca, czas dzieli między Wiedeń a kraj, dokąd jeździł na dłużej, i zaręczył się z młodą dziewczyną szlachetnych rysów p. Monné. Wreszcie w końcu 1867 r. wyjeżdża do Paryża. Tu czekają go nowe wrażenia... Zobaczył sztukę współczesną. Podobał mu się Gavarni, ale przedewszystkiem odczuł całą potęgę prawdy i prostoty Millet'a. Dał temu wyraz w swoich „Pastuszkach" i „Rusinkach" w polu, — nawet w niektórych portretach (wnuczka Mickiewicza) daje się odczuć pogłębienie charakteru. W ciężkich warunkach pracuje tu niezmordowanie, kończy między innemi swoją „Wojnę"—ostatni z szeregu cyklów rysunkowych.— Ale nędze życiowe, wzruszenia przebyte i nadmierna praca wyczerpały wątły organizm — bezlitosna choroba w ciągu paru miesięcy dokonała dzieła.

30-letni Grottger umiera 13 grudnia 1867 r.

Już pierwsze prace Grottgera świadczą o nadzwyczajnem zrozumieniu kształtu i ruchu konia, a także łatwości kompozycji. Nietylko łatwość, ale wytworność — przedziwny smak w każdej kresce rysunku, w każdej linji i plamie obrazu. W ciągu studjów zdobył on wiedzę, nauczył się rysować głowę czy rękę, oddawać powierzchnię burki, kożucha, żelaza, skóry, kamienia zwietrzałego i t. p. z namiętnością naturalisty. Wreszcie odczuł wszelkie uroki barwy, a zwłaszcza światła. Motywem światła posługuje się zadziwiająco. W „Modlitwie wieczornej" (1860 r.) na wzgórzu bliżej widza, z a c i e m n i o n e m n a s u w a j ą c ą s i ę c h m u r ą, stoi równie ciemna sylweta chłopka i odcina się śmiało od jaśniejszej dali krajobrazu, z pięknie skomponowaną chmurą. W późniejszych pracach ta niezwykła poezja światła jeszcze się silniej daje odczuć.

ARTUR GROTTGER W PRACOWNI

Grottger rysował i malował wszystko: portrety, bitwy, nagie nimfy na chmurach i t. p., ale uczucia jego najsilniej streściły się w znakomitych cyklach rysunkowych, spowodowanych dramatem 60-ych lat. Bogata i wrażliwa uczuciowość Grottgera znalazła dla siebie podnietę wyjątkową, która sprężyła do niesłychanego napięcia wszystkie jego siły twórcze.

„Warszawa" jest z tej serji cyklów najwcześniejszym i powiedzmy — słabszym od innych — najbardziej napiętnowanym duchem idealizmu, narzuconego Grottgerowi przez szkołę. Mówi nam to patos

ARTUR GROTTGER — MODLITWA WIECZORNA

ruchu mnicha — wspaniale zresztą udrapowanego, zamykającego drzwi kościelne, mówią idealizowane postaci Żydów — istnych Janklów mickiewiczowskich, — podobnie „Chłopięta służące do mszy", „Trzy stany" i t. d. Jednak i w tej grupie rysunków są wyjątkowo silne i wyczute, jak np. scena w oknie na placu Zygmunta.

W „Polonji" są wspaniałe sceny. „Kucie kos" należy do najpiękniejszych prac Grottgera, upojonego tu motywem światła, jakie bije z rozpalonej stali, i wspaniałemi typami obu powstańców.

W „Bitwie" piękno grupy powstańców podniósł z pomocą chmury białego dymu, na którym jasno rysują się ciemne sylwety walczących. Wśród nich są niezapomniane postaci, jak ten, co odgryza nabój, i ten, co ma twarz Grottgera.

Ale najdojrzalszem dziełem jest „Lituanja". Złożyły się na nią i echa walki, co nieosłabłe ale wyolbrzymione docierały aż do Wiednia, i — wrażenia weneckie, i dojrzałość samego artysty. Jak przedziwnie rozwiązany jest motyw światła w „Znaku". Te wspaniałe ciemne plamy cieniów, padających na ściany izby — spotęgowane jasną, błyszczącą plamą nimbu na świętym obrazku!... Jak kolorystycznie pojęta jest całość: przecież tu widać b a r w ę białej koszuli,—ciemniej-

ARTUR GROTTGER PASTUSZKI

szej skóry kobiety, — jeszcze inne w barwie są ściany izby, spodnie mężczyzny i jego sukmana. Kto słyszał o rzekomym wpływie Schwindta na Grottgera, ten niech porówna którąkolwiek kompozycję tamtego z pracami Lituanji, albo Wojny. Zrozumie, jak suchym, bezbarwnym i często trywjalnym dyletantem jest niemiecki artysta. Zrozumie całą rembrandtowską poezję światła w rysunkach Grottgera i czar malarski jego odwiecznej walki z ciemnością. Z tego punktu widzenia dobrze jest rozpatrzeć się w „Przysiędze", „Duchu" i wielu zresztą scenach z „Wojny".

Czy są to ilustracje wypadków 63 roku? Czy mamy tam szukać prawdy realnej—chłodnego objektywnego ujęcia przedmiotu? Nie.— To jest hymn wieszczy i natchniony, — bohaterski poemat serca artysty, — płód jego uczuć gorących, a niezaspokojonych czynem orężnym — bezpośrednim udziałem w walce. Jego postaci nie są pospolitym plebsem powstańczym, ale jakiemś pokoleniem olbrzymów, natur żelaznych, co walczą bez nadziei, — umierają bez jęku, — bohaterów powstałych nagle z mogił Grünwaldów, Chocimów i Cecor. Typy wspaniałe, nadzwyczajne i nad wyraz rasowo-polskie, — piersi potężne, karki nieugięte, burki rozwiane, spojrzenia orle, — wilcze, — lwie... Czasem — poprostu anielskie, jak duch ofiary serc czystych. W tych wizjach — z oddali — znikło wszystko, co małe, — nieistotne, co niedorosłe do roli, co było zgrzytem i dysonansem. Pozo-

stał tylko jakiś akord ogromny, synteza idealna i zresztą bardzo subjektywna.

Mimo całą potęgę uczucia i dramat treści tych rysunków, dają one wrażenie jakiejś zdrowej pełni życia i jego walk, tak różne np. od nastrojów rozpaczy i przygnębienia, wywołanych przez Żeromskiego w jego „Wiernej rzece". Grottger ma raczej coś wspólnego z Sienkiewiczem. Łączy tych artystów epiczny duch dzieł, ich plastyka i malowniczość, poczucie bohaterstwa i zamiłowanie do motywu walki, — przedewszystkiem — pewien zdrowy optymizm, niby wiara niezłomna, że wreszcie wzejdzie słońce nad popiołami, i kwiaty wyrosną w polu, na mogiłach poległych rycerzy...

Zarzut „tendencyjności", robiony mu przez krytykę obcą, nie jest słuszny. Tendencja jest istotnie dążeniem ubocznem, wrogiem sztuce. Tendencja jednak jest produktem czysto intelektualnym, — zgóry powziętą (dla niemalarskich względów) chęcią oddziaływania— nie na artystyczną wrażliwość widza, ale na inne, obce jej ośrodki czuciowe, i to kosztem wartości malarskich. Taką chęć p o u c z a n i a widzimy często na pracach rosyjskich „pieredwiżników" np. Bogdanowa Bielskiego. To, co nazwano tendencją u Grottgera, wypływa wprost z natury jego uczuciowości, z jego całej istoty duchowej. Serce męskie, szlachetne, a gołębie — stworzył sobie świat własny, gdzie mężczyźni są niby posępne orły, kobiety szlachetne, czyste i ofiarne, dzieci grzeczne i pobożne. Świat na obraz i podobieństwo swoje.

Zresztą postaci kobiet i dzieci są istotnie najsłabszą stroną twórczości Grottgera, noszą najsilniejsze piętno konwencjonalnego idealizmu epoki.

Kossak i Grottger to najczystsi przedstawiciele romantyzmu polskiego. U innych nie znajdziemy talentu tak świeżego i samodzielnego, jak u Kossaka, ani też napięcia uczuciowego Grottgera. Niemniej są to artyści wybitnych, niekiedy świetnych zdolności. Środek ciężkości ich dzieł leży nietyle w potędze twórczej, ile — w wykonaniu, w biegłości technicznej, która toruje im drogę na wielką arenę światowej sztuki. Z epoką romantyzmu łączy ich data urodzenia, — styl ich malarstwa — niekiedy zresztą burzliwe i niezwykłe losy ich własnego życia.

LEONARD STRASZYŃSKI (1828—1879) urodził się w Tokarówce na Ukrainie, w bogatym domu ojca, marszałka szlachty. Wykwintny, świetnych zdolności panicz — mając lat 19, pojechał wbrew woli ojca do Petersburga i tam w ciągu lat sześciu skończył akademję ze złotym medalem i stypendjum zagranicznem. 1856 r. widzimy go w Pa-

LEONARD STRASZYŃSKI — W PRACOWNI BACCIARELLI

ryżu. Tu poznał nowoczesną sztukę francuską i prace Meissonier'a, a jeszcze więcej pociągały go dzieła dawnych mistrzów holenderskich, Metsu i Terborgów. Tu maluje niewielkie obrazy — wnętrza, sceny pracowniane, paziów, błaznów, piękne kobiety XVIII w. w jedwabnych sukniach, wytworne meble, dywany, koronki, aksamity — wszelką naturę martwą — wszystko z maestrją nieporównaną, jaką później u jednego Czachórskiego odnajdziemy. W trakcie tych prac dłuższe wycieczki do Brukseli, do Włoch, Drezna, Monachjum, do-

kąd pędził Straszyńskiego jakiś niepokój wewnętrzny, obok chęci zobaczenia arcydzieł miejscowych galeryj obrazów.

Około 1865 r. znalazł się Straszyński w Londynie z malowanym jeszcze w Rzymie pikantnym obrazem, przedstawiającym dwóch kardynałów w sypialni ubierającej się pani Dubarry. Tu jednak zaczyna się okres ciężkich prób w życiu artysty.

Nieznane nam bliżej powikłania moralne doprowadziły go do zerwania z rodziną. Nadzieje na zamówienia zawiodły. Straszyński z nędzy bierze się do kopjowania obrazów — a wreszcie — on mistrz europejskiej miary — do retuszowania fotografij!... Wkońcu zostaje nauczycielem francuskiego i rysunków w jakiejś szkole na przedmieściu Londynu!...

Raz tylko jeszcze szczęście uśmiechnęło się malarzowi. W 1867 r. żeni się z córką oficera marynarki angielskiej. Teraz zaczyna znów malować portrety i obrazy, — ale już po 2-ch latach śmierć żony przerywa nietylko tę pracę, ale jakieś nici w duchowym organizmie artysty. Wyczerpany i rozgoryczony do świata, nieuleczalnie chory, boryka się Straszyński jakiś czas z nędzą. Malarstwo rzuca. Wreszcie — zdruzgotany życiem, „powraca — bez serca i sławy, jak obłąkany ptak" — do kraju, aby w ziemi rodzinnej złożyć kości.

Zmarł w niedostatku, zapomniany przez wszystkich, w Żytomierzu 1879 r.

Z rzeczy polskich — do których zwracał się rzadko — znany jest jego obraz „W pracowni Bacciarelli". — Mistrz króla Stanisława porozumiewa się z uroczą damą, korzystając z tego, że jej towarzysz zbyt pilnie studjuje nagą modelkę, siedzącą na podjum. Scena pełna dyskretnego życia i dowcipu, malowana wytwornie, z mnóstwem prześlicznie skończonych pędzlem cacek.

Jeżeli nie sztuka CHLEBOWSKIEGO (1835 — 1885) to jego życie było dziwnem jak w bajce pasmem fantastycznych niespodzianek.

Urodzony na Podolu, trafił w młodych latach do Akademji Petersburskiej i przebrnął straszliwą jej szkołę o tyle szczęśliwie, że w roku 1859, jako stypendysta akademji znalazł się w Paryżu. Tu zetknął się nie z Rafaelem, ale ze sztuką nową: zobaczył wspaniałe barwy Delacroix,zrozumiał potęgę prawdy, tkwiącej w dziełach Millet i Courbet'a. Te wrażenia znacznie złagodziły cechy ujemne, nabyte w Akademji Petersburskiej. Chlebowski rozkwita jako wybitny technik i świetny kolorysta.

Powszechną uwagę zwróciło na niego wystawienie „Dziewicy Orleańskiej" 1864 r. Cesarz Napoleon III nabył ten obraz. Kilka in-

STANISŁAW CHLEBOWSKI SZKIC BATALISTYCZNY

nych nabył Fuad-pasza i przesłał je padyszachowi do Stambułu. Obrazy wprawiły Abdul-Azisa w zachwyt i spowodowały wezwanie Chlebowskiego do Konstantynopola.

Tu urządzono malarzowi w pałacu sułtańskim wspaniałą pracownię, gdzie wymalował setki obrazów z dziejów Turcji, wypadków bieżących Dworu, scen rodzajowych — a nawet — rzecz niebywała do tego czasu — portret Padyszacha. Wiele z nich wykonał pod bezpośrednią korektą i wskazówkami tegoż, niektóre musiał wykończyć w ciągu jednego dnia, bo taka była wola kapryśnego władcy. Chlebowski musiał jej ulegać, ale było to nie bez wpływu na wartość obrazów i stan nerwów artysty.

W tej złotej klatce z oknami na cudowny Bosfor, w pośród nagromadzonych skarbów sztuki wschodniej — obsypany zaszczytami i złotem spędził Chlebowski 13 najpiękniejszych lat życia. Dopiero w parę lat po zamordowaniu Abdul-Azisa (1876 r.) — przeniósł się ze swemi zbiorami i studjami do Paryża, urządził śliczną pracownię, zapełnioną dziełami sztuki, i chciał zabrać się do pracy. Tu miało powstać największe jego dzieło „Zdobycie Konstantynopola przez Mohameda II" — dzieło nigdy nieukończone. Rozstrój nerwowy podkopy-

wał siły Chlebowskiego. Podczas malowania tego obrazu Chlebowski spadł z rusztowania i odniósł uszkodzenia, które stały się powodem późniejszego jego obłędu.

Ostatnie cztery lata życia spędził w Krakowie, nie wypuszczając pędzla z ręki, ale żyjąc poczęści wspomnieniami przebytych na dworze sułtańskim dni, poczęści trując się poczuciem wielkiego niewyzyskanego talentu. Pracę jego przerwał obłęd, a wreszcie śmierć 1885 r.

Dzieła tego artysty wskazują, że nie był on nowatorem. Ale idąc szlakiem utartym — zdolny malarz — przyswoił sobie zdobycze sztuki Zachodniej, opanował formę i barwę w duchu panujących prądów. Jednakże cuda widziane nad Bosforem i wszelkie podniety Wschodu wprowadziły do jego sztuki pierwiastek egzotyczny — świeży i malowniczy, i wycisnęły na niej pewne piętno odrębności.

W wielu drobniejszych pracach — najczęściej akwarellowych — oddających życie codzienne Stambułu, ujawnia nawet niezwykły dla epoki realizm, w prostocie kompozycyj i w odrzuceniu pierwiastka anegdotycznego. Obrazy, jak „Przechadzka w Beykos", „Cmentarz turecki", „Wycieczka nad Bosfor", „Odwiedziny Turczynki" i t. d. w ich spokoju i prawdzie, wolnej od wszelkiej afektacji, stoją już wyraźnie na gruncie współczesnego realizmu. Nawet w dużym obrazie — „Przegląd Kozaków otomańskich przez Abdul-Azisa", ujawnia on te same cechy — zgoła niezwykłe w płótnie nawpół urzędowem.

Jako pół-emigrant Chlebowski mało znany był w kraju, obrazy jego są rzadkością — a wpływ na linję rozwoju sztuki polskiej — minimalny.

Grupę tę uzupełnia HENRYK RODAKOWSKI (1823 — 1894), ale tylko — chronologicznie, bo natura jego dzieł nic wspólnego z romantyzmem nie ma. Wprawdzie malował on obrazy dziejowe, jak np. „Wojnę kokoszą", malowaną i komponowaną bardzo poprawnie, ale zimną i nie wychodzącą poza zakres poprawnego konwencjonalizmu szkoły historycznej. Malował „Bitwę Chocimską", „Odbiór Jassyru" i inne tego rodzaju pomysły, było to jednak coś narzuconego mu z zewnątrz — haracz płacony epoce, gdzie w opinji królowało wszechwładnie malarstwo historyczne.

Właściwym terenem twórczości, na który Rodakowski wstąpił od pierwszych kroków, był p o r t r e t. Mistrzem jego—znakomity profesor Cogniet — w Paryżu, dokąd Rodakowski pojechał w 1846 r., zaraz po ukończeniu prawa w uniwersytecie wiedeńskim. Cogniet dał mu dobrą szkołę, ale i trafił na ucznia, który przewyższył mistrza już

HENRYK RODAKOWSKI PORTRET gen. DEMBINSKIEGO

w pierwszych wystawianych pracach. 1852 r. w Salonie paryskim ukazał się portret jenerała Dembińskiego i odrazu zrobił sensację. Portret szeroko zakrojony i po mistrzowsku malowany. Stary jenerał — bohater kampanji węgierskiej — naturalnej wielkości — siedzi w namiocie, wsparty na ręku, w ciemno-zielonym mundurze, w futrze zarzuconem na czerwone pokrycie siedzenia. Przed nim na beczce biała plama mapy sztabowej, z prawej strony, poprzez uchyloną zasłonę widać obóz. Z portretu zrobił się tu niby obraz z dziejów niedawnej rewolucji węgierskiej.

HENRYK RODAKOWSKI PORTRET MATKI

W następnym roku wystawia Rodakowski wspaniały swój „portret matki". Ten jest mniej bogato skomponowany, ale za to głębiej pomyślany w sensie psychologicznym. Głowa niemłodej kobiety delikatnie przechylona, na twarzy niewypowiedziany uśmiech, uśmiech pogody, szczęścia i dumy z syna, — powstrzymywany zlekka, aby nie przeszkodzić malującemu... Na tle czarnej aksamitnej sukni bieleją ręce okrągłe — prześliczne, przedmiot dumy starszej pani, podkreślony przez syna artystę nadzwyczajnym wdziękiem kształtu i odczuciem ruchu. Ręce splecione, przyciśnięte do piersi... Ten to portret wzbudził zachwyt Delacroix, o czem wielki Francuz pisze w swoim pamiętniku pod datą 8.IV 1853 r.

Rodakowski, obok męskich, malował liczne portrety kobiet, ale nigdy nie był malarzem modnych piękności, poświęcającym prawdę

charakteru dla idealizacji i zewnętrznego szyku. Na zadania swoje patrzył poważnie, — szukał charakteru i ducha, umiał połączyć prostotę kompozycji z jakąś wyszukaną subtelnością ruchu, która dawała tej prostocie treść i życie... Zwłaszcza umiał wyzyskiwać ruch rąk, co widzimy np. w ślicznie skomponowanym portrecie pani Blühdorn, której dłonie podtrzymują zarzutkę.

Przez paryską jego pracownię przeszedł szereg znakomitości swego czasu — Mickiewicz, ks. Adam Czartoryski, Kapliński Leon, Jan Działyński i in. Galerja ta znacznie się powiększyła, kiedy Rodakowski przeniósł się 1875 r. do Lwowa, gdzie już całą prawie resztę życia spędził.

W twórczości swojej Rodakowski nie jest ani romantykiem, ani historykiem. Jest głębokim realistą, co się wyczuwa nietylko z jego portretów, ale z każdego studjum chłopów, Żydów i t. d., a wreszcie koni, które traktował tak, jak się traktuje portret — szukał prawdy rysów, wyrazu i życia.

Zarazem jest to pierwszy malarz polski w wielkim stylu. Wielki talent połączył z wielką wiedzą europejską, z biegłością malarską, jakiej nikt w Polsce przed nim nie miał. Jego pędzel jest wykwintny i szeroki zarazem, jak pędzel Van-Dycka. Pod wpływem Delacroix i wielkich dawnych kolorystów — Rodakowski wprowadza do swych dzieł, jako czynnik pierwszorzędny, k o l o r. Dość zestawić jego portrety z płótnami np. Simmlera,—jego rówieśnika—żeby odczuć potęgę i wdzięk kolorytu Rodakowskiego. Simmler wyda się nam bezbarwny, czarnobronzowy, przykry w każdym tonie.

Kiedy wystawił pierwsze znakomite prace, w sztuce polskiej panował jeszcze okres dyletantyzmu. Nie było ani Brandta, ani Matejki, ani Grottgera. Nawet młodszy o rok zaledwo Juljusz Kossak był wówczas początkującym i obiecującym młodym artystą, który w Petersburgu ciułał sobie grosze na projektowaną podróż do Paryża. Starszy od wszystkich wymienionych artystów Rodakowski otwiera ten okres naszej sztuki, kiedy już polskie malarstwo przestaje być prowincjonalną szkołą niedouczonych talentów — i wchodzi do szeregu szkół europejskich, jak równy do równych. Zarazem zaczyna on świetny okres naszego portretu. Obok niego rychło zjawia się Kapliński, Gorecki i Tepa.

Najzdolniejszym z nich, świetnego talentu malarzem jest LEON KAPLIŃSKI (1826—1873).

I on należy do pokolenia tułaczy, których burze wyrzuciły z gniazd ojczystych. Urodzony w Lisewie pod Nowem Miastem, stu-

LEON KAPLIŃSKI — GŁOWA SUCHOTNIKA

djował prawo na uniwersytecie warszawskim, ale z powodu udziału w jakimś spisku czy — stosunków z emisarjuszami T-wa Demokratycznego — musiał uciekać z kraju, rządzonego wówczas żelazną ręką Paskiewicza.

Wówczas Kapliński osiadł we Wrocławiu i chodził na filozofję. Stamtąd jeździł często w Poznańskie, gdzie się poznał i zaprzyjaźnił z rodziną Mielżyńskich. I tu zaczął pod kierunkiem dyletanta Mielżyńskiego swoje pierwsze studja malarskie.

Gorąca dusza Kaplińskiego nie pozwoliła mu być biernym świadkiem wypadków, poprzedzających rok 1848. Uwięziony w Berlinie,

LEON KAPLIŃSKI KOBZIARZ WŁOSKI

uwolniony przez rewolucję, znalazł się wreszcie w Paryżu, gdzie się poznał z Rodakowskim, a uczył u Ary Scheffera.

Tu pozostał Kapliński w ciągu lat zgórą 20-tu. Wrażeń i podniet szukał w wycieczkach: był w Pyrenejach, zwiedził Włochy, jeździł na Wschód. Wrażliwą jego duszę wstrząsnęły wypadki lat 60-tych, pogrom powstania, a w kilka lat potem pogrom Francji i komuna, na które patrzał własnemi oczami. Złamany przeżyciami i wyczerpany pracą, wraca do kraju 1871 r. i osiada w Krakowie, ale złożony długą chorobą, umiera po dwóch zaledwo latach pobytu w ziemi rodzinnej, którą jako młodzieniec opuścił.

O sztuce Kaplińskiego nie można sądzić z jego kompozycyj do Pana Tadeusza, Marji Malczewskiego, albo dzieł Krasińskiego. Sentymentalnie romantyczne — nie stoją one na poziomie jego talentu i dają o nim fałszywe wyobrażenie.

Kapliński jest przedewszystkiem malarzem portretu — prześlicznym rysownikiem i bogatym, wytwornym kolorystą. Malował nietylko portrety żyjących, ale i zmarłych, jak np. hetmanów burzliwego XVII w. — Chodkiewiczów i Czarnieckich. Te ostatnie jednakże również nie dają nam najwyższej miary malarza, chce on bowiem oddać duchową fizjognomję bohaterów i zaciera charakter typów jakąś idealną wizją. Natomiast portrety żyjących osób posiadają nietylko wykwintność nieporównaną techniki, ale i wyczucie charakteru twarzy i subtelność psychologiczną.

Kapliński malował arystokrację i emigrację polską w Paryżu, Raczyńskich, Zamoyskich, Czartoryskich i in. także Zygmunta Krasińskiego, Bohdana Zaleskiego etc.

Nawet skromne szkice z podróży na Wschód mają te niezwykłe cechy. Biskup bulgarski z podniesioną brwią, oryginalnie skośnemi powiekami małych oczek i bardzo długim suchym nosem jest przedziwny w rysunku. „Bulgar" w futerku i fezie na głowie, ma zadziwiający wyraz smutku i niepokoju w oczach, brwiach i ściągniętych ustach. „Głowa suchotnika" w warszawskiej Zachęcie jest poprostu arcydziełem wytworności kolorystycznej, niezwykłem zgoła w tej epoce.

Kapliński — umysł wykwintny, znawca wybitny literatury polskiej i obcej, był zarazem pisarzem. Prócz powieści pisywał ciekawe rozprawy z dziedziny literatury i sztuki, drukowane w 60 latach w „Wiadomościach Polskich" w Paryżu, w „Przeglądzie poznańskim" i t. d.

Zdolnym portrecistą tejże epoki był zamieszkały na stałe w Paryżu wychowaniec Akademji Petersburskiej TADEUSZ GORECKI (1825—1868). Podobnie lwowski malarz, kształcony w Wiedniu, Monachjum i Paryżu — FRANCISZEK TEPA (1828 — 1889) — po śmierci znacznie starszego Aloizego Rejchana — najzdolniejszy portrecista wśród lwowskiej grupy malarzy. Należy do niej jeszcze wiedeński wychowanek Wilhelm Leopolski.

Z grupy cyganerji artystycznej, jaką zastał w Warszawie Kossak podczas pierwszej tu bytności, wyłonili się dwaj artyści, których talent zasilił powstające wówczas pisma ilustrowane warszawskie — Kostrzewski i Henryk Pillati, obaj zdolni i niezwykle płodni.

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI AKWARELLA

FRANCISZEK KOSTRZEWSKI 1826—1911) zapowiadał się świetnie i zwrócił uwagę Kossaka, który sobie po nim najwięcej obiecywał.

„Zobaczycie czem on będzie, jeżeli dotrzyma tego, co obiecuje. Kraj nasz nie zdobył się jeszcze na podobną bystrość spostrzegawczą, na podobną umiejętność chwytania i wypowiadania charakterystyki, na taką sztukę tworzenia typów. Będzie on pierwszym u nas człowiekiem, który potrafi krajowi doskonale o nim samym opowiadać, jak Teniersy i Brouvery opowiadali Holendrom o Holendrach. On sam nie wie czem jest i lekceważy siebie" i t. d.

Istotnie malarz ten, ze świetnem poczuciem barwy i charakteru, nie dotrzymał tego, co obiecywał. Nie studjował poważnie, nie jeździł za granicę, nie poznał wielkiej kultury Zachodu. Został w Warszawie i rozmienił swój talent na drobne. Wesoły, dowcipny, lubiący towarzystwo — wszędzie był widziany chętnie, sypał rysunkami okolicz-

HENRYK PILLATI — UTARCZKA Z TURKIEM

nościowemi, a przedewszystkiem dostarczał pismom dowcipnych i nie bez charakteru, ale manierycznych i płytkich szkiców. Stworzył on tu pewien świat własny, galerję typów złotej młodzieży, zbankrutowanych obywateli, safandułów ojców, gąsek córeczek — Żydów, chłopów, dorobkiewiczów, bankierów, ekonomów i t. p. Świat własny i żywy, ale niedosyć pogłębiony.

Kostrzewski próbował scen rodzajowych i krajobrazów, malowanych olejno lub akwarellą, — ale z wyjątkiem wczesnych jego prac są to rzeczy aż przykre w płytkim manieryzmie formy i barwy, i pozbawione wartości ściśle malarskich.

Młodszym od Kostrzewskiego o lat 6 jest HENRYK PILLATI (1832—1894), równie zdolny, płodny i więcej malarski od tamtego, ale podobny do niego w tem, że zmarnował swój wielki talent, rozmieniając go na drobne, nie poważne, pamięciowe prace. I on po studjach w Szkole Sztuk Pięknych powędrował do Monachjum, a stamtąd do Włoch, skąd wrócił obładowany studjami. Nadmierna łatwość kompozycyjna i trudne warunki życia w Warszawie sprawiły, że w dalszym ciągu już mało studjował, a wiele malował niedużych, przeważnie pamięciowych, zręcznie komponowanych, wielofigurowych obrazów rodzajowych, przeważnie zaś batalistycznych. Utarcz-

ki konne ze Szwedami w XVII w. stały się jego specjalnością. Miał duże poczucie ruchu i miły (dziś zagasły) koloryt. Pismom warszawskim w 60-ych i 70-ych latach dostarczał licznych i zręcznych ilustracyj.

Jednakże ci i inni—przygodni, albo też mniej czynni i mniej znani ilustratorzy, jak GRABOWSKI ANDRZEJ (1833—1886), portrecista i ilustrator galicyjski, jak KUNICKI LEON (1828 —1873), wybitnie zdolny dyletant, dowcipny rysownik humorysta, BRZOZOWSKI FELIKS (1836—1892), ilustrator pejzażysta — bledną i nikną w cieniu wobec niesłychanych tryumfów i niebywałej płodności najpopularniejszego ilustratora danego okresu, Włocha z pochodzenia — ELWIRO ANDRIOLLI (1836—1893).

Andriolli jest mniej indywidualny i twórczy aniżeli Kossak i Grottger, ale równie jak oni typowy dla naszego okresu romantyzmu w latach 70-ych i 80-ych minionego stulecia.

Andriolli urodził się w Wilnie 1836 r. Mając lat 19, jedzie z rozkazu ojca do Moskwy na medycynę. Jednakże romantycznemu młodzieńcowi nie przypadły do smaku prozaiczne zajęcia w prosektorjum i, narażając się na gniew ojcowski, wolał uczęszczać do Szkoły rysunkowej, gdzie w ciągu dwóch lat poduczył się na tyle, że 1857 r. mógł podążyć do Petersburga do Akademji Sztuk Pięknych.

Po dwóch latach pobytu w Petersburgu wraca do kraju, i tu wkrótce porwała go zawierucha narodowa. Po upadku powstania Andriolli musiał uciekać za granicę. Podczas kilkoletniej tułaczki był w Paryżu, w Londynie, w południowej słowiańszczyźnie, — Turcji, Krymie. Wreszcie kiedy stęskniony powraca do kraju — zostaje wysłany do Wiatki 1867 r.

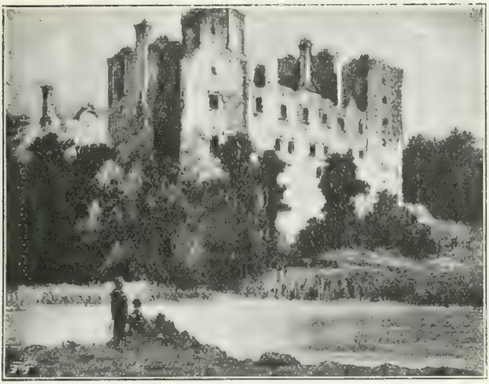
Tu, podobnie jak za granicą, zarabiał malarstwem. Maluje obrazy dla cerkwi, portrety kupców rosyjskich i t. p. Zdolny, miły, towarzyski, doskonały opowiadacz, zostawia po sobie najlepsze wspomnienie zarówno w kołach polskich, jak i wśród Rosjan. W 1871 r. wyjeżdża do Warszawy.

Warszawa stała się polem tryumfów Andriollego. Kiedy tu przybył, Kossaka już nie było, i dawał się odczuć brak zdolnego ilustratora. W niedługim czasie Andriolli opanował bez wysiłku wszystkich wydawców. Szalona łatwość kompozycji i szybkość rysunku pozwalała mu wykonać pracę za 3 lub 4 rysowników. W ciągu lat 12 — prócz mnóstwa rysunków do pism perjodycznych — ilustrował „Pamiętniki kwestarza", „Lillę Wenedę", „Starą Baśń", „Marję" Mal-

ELWIRO ANDRIOLLI NIEMCY IDĄ

czewskiego, „Mejira Ezofowicza" i wiele innych mniej ważnych utworów.

Niesyt laurów w Warszawie zapragnął szerszej areny. W 1883 r. zmarł słynny ilustrator francuski Doré. Andriolli zrozumiał, że chwila nadeszła, i w miesiąc później już jest w Paryżu. W ciągu kilku tygodni zdobył sobie wydawców paryskich. Ilustruje dla nich Coopera „Ostatniego z Mohikanów", W. Hugo — „Legendę wieków", Szekspira „Romeo i Julję" i t. d. Rysunki jego szalenie się podobały. Zgłoszeń coraz więcej — nawet z Londynu. Wyczerpany, po 3-ch latach pracy nie-



ELWIRO ANDRIOLLI — RUINY ZAMKU

zmordowanej, powraca Andriolli do Warszawy i tu już do końca pozostaje.

Ale prace z tego ostatniego okresu są słabsze, przytem zjawili się inni wybitni ilustratorzy, gwiazda powodzenia artystycznego przygasa.

Andriolli umiera 1893 r.

Jeżeli pominąć J. Kossaka, który ilustracją rysowaną specjalnie dla pism zajmował się nie zawodowo ale dorywczo, to Andriolli jest pierwszym u nas na szerszą skalę zakrojonym ilustratorem. Powodzenie jego jest zrozumiałe, ale dzisiaj zachwyty ostygły i sądy o nim brzmią być może nawet za chłodno.

Zapewne Andriolli nie był naturą bojową, ani upartą, silną indywidualnością. Przytem lubił się podobać. Publiczność mało interesowała się formą artystyczną dla niej samej — żądała anegdoty możliwie zabawnej, albo sentymentalnie ckliwej. Andriolli nie umiał jej tego odmówić. Wykonał mnóstwo rysunków „na kolanie", — bez miary banalnych, płytkich i śmiesznych, opatrywanych często jeszcze śmieszniejszemi podpisami. Prace takie jak „Poranek", „Prysnęły lody", „Mój kolega z miasteczka", „A w domu najlepiej" i t. p. są bezsprzecznie śmieciem, w pośpiechu rzuconym na rynek wydawniczy. Inne znów, jak ilustracje do „Pana Tadeusza" — mimo całe uwielbienie dla Mickiewicza — stały się parodją, wskutek zupełnego niezrozumienia ducha dzieła, jego spokoju, prostoty i głębi.

Jednakże sąd o Andriollim powinien się oprzeć na jego dziełach najlepszych. Liczne jego rysunki do „Starej Baśni", do „Marji", jego „Niemcy idą", „Potyczka Litwinów z Krzyżakami", „Podjazd litewski" i inne pozostaną zawsze piękną kartą naszej ilustracji.

W talencie jego uderza niezwykły smak i ogromne poczucie kompozycji. Umie ją zbudować łatwo i dekoracyjnie, operując zręcznie sylwetami, kładąc plamy jasne na ciemnem, ciemne — na jasnem tle. Daje przedmiotom barwę lokalną i z jej pomocą wydobywa te miłe

ELWIRO ANDRIOLLI PRZY GROBIE

harmonje jasnych i ciemnych plam — zwykle śmiałych, tęgich, zdecydowanych w kształcie i tonie.

Ma w tem wszystkiem swój własny styl w linji niespokojnej, ale żywej, w budowie kompozycji, w jej kolorycie.[1])

[1]) Mowa tu o kolorycie rysunkowym, kolorycie monochromji, która też pozwoli rozróżnić barwę twarzy od białej koszuli, szarej ściany, czarnego tużurka i t. p.

Te świetne zdolności kompozycyjne pozwalają zapomnieć i o dość słabym rysunku, o ruchu nieodczutym — zbyt patetycznym, przesadnym albo fałszywym, o braku prostoty, o banalności typów kobiecych, a zwłaszcza dziecięcych.

Paroletni pobyt w Paryżu w 80-ych latach zamiast wzmocnić artystę, wyczerpał go i wyzuł z cech indywidualnych. W pracach po powrocie (a nawet i paryskich) czuć upędzanie się za francuską lekkością, szkicowością, winjetowem traktowaniem kompozycji, a także zanik cech kolorystycznych.

Andriolli lubił krajobraz. Jego wnętrze puszcz z olbrzymiemi pniami i pokręconemi konarami mają w sobie dużo romantycznego uroku. Szczególniej zaś odczuwa twarde kształty architektoniczne. Ich stanowczość, twardo obrysowana linja, ich piękne sylwety dziwnie przypadają do właściwego Andriollemu sposobu wyrażania form. Niektóre rysunki budynków, murów, kościołów, spichrzów są drobnemi klejnotami, na które dotąd niedość zwrócono uwagi.

Mimo wszystkie braki Andriollego dotąd nie znalazł on w ilustracji polskiej godnego siebie dziedzica.

Kierunek romantyczny lat 50-ych i 60-ych — przeżył siebie samego i wydał już w czasach późniejszych szereg epigonów, t. j. artystów, którzy operują dawnemi ideami i środkami artystycznemi, bez względu na to, co do malarstwa wniosły prądy późniejsze. Niektórzy przetrwali aż do dni dzisiejszych.

Do grupy tej należą w pierwszym rzędzie dwaj artyści jednego wieku — Sandoz i Kotarbiński Wilhelm.

ADOLF SANDOZ, urodzony w Trybusówce 1848 r., wbrew hiszpańskiemu imieniu i nazwisku jest Polakiem, synem obywatela ziemskiego na Podolu. Zdolny i przedsiębiorczy, pojechał na studja do Szwajcarji, a potem — Paryża, gdzie w Ecole des Beaux Arts studjował architekturę a zarazem i malarstwo pod Delaunay i Puvis de Chavannes'em. Ci dali mu szkołę francuską najwyższej próby. Studja ukończył świetnie. Potem w licznych podróżach zwiedzał Niemcy, Austrję, Włochy. W Rzymie spędził rok na studjach. W Afryce północnej — dwie zimy. Przywiózł stamtąd szereg studjów i obrazów orjentalnych, jak „Arab na koniu", „Taniec saharyjski" i t. p.

W kraju znany bardzo mało; parokrotnie tylko wystawiał w Krakowie i we Lwowie 1913 r. swe prace jak „Kobieta saharyjska", „Wieczór w pustyni", i t. d., ale zrażony obojętnem przyjęciem prze-

stał je nadsyłać. Wystawiał w Salonie w Paryżu, gdzie także ilustrował niektóre wydawnictwa Hachette'a. Afryka miała dla niego urok niepojęty. 1882 jeszcze raz przenosi się do niej, — z niej czerpie pomysły i motywy do większości swych obrazów. Maluje „Nad brzegiem Ued", „Prządkę", — „Portret żony szeika El-Kantary" i t. d.

Jego „Wnętrze chaty saharyjskiej" zdradza pędzel śmiały, energiczny, traktowanie szerokie — gęstą, grubo nakładaną farbą, żywe

ADOLF SANDOZ KOBIETA SAHARYJSKA

wyczucie motywu światła spływającego z góry, znakomity rysunek jagniąt, bardziej żywych, aniżeli figury ludzkie.

W Kłosach 1883 reprodukowano jego „Karawanę wielbłądów w Saharze".

WILHELM KOTARBIŃSKI (1849—1921). Większa część życia upływa mu w Kijowie, jednak urodził się znacznie bliżej — w Nieborowie, i kończył warszawską szkołę rysunkową. Jako jej stypendysta poje-

WILHELM KOTARBINSKI — SZKIC

chał do Rzymu i tam uczył się jeszcze w staroświeckiej „akademji św. Łukasza". W Rzymie spędził około 20 lat życia.

W r. 1888 wraca do kraju — lecz wkrótce przenosi się do Kijowa i tam już na stałe pozostaje.

W obrazach jego Egipt, Hellada, Roma, Judeja — niekiedy znów fantazja oderwana w obrazach allegorycznych. Maluje „Sfinksy", „Ibisy", „Igrzyska greckie", „Judasza", „Wskrzeszenie syna wdowy", „Powrót z Golgoty", „Grób samobójcy", „Pocałunek fali" i t. p.

Kotarbiński miał wybitne zdolności, poetyczną duszę i pewną dozę samodzielności, dzięki czemu malując obrazy z życia Grecji czy Judei, nie jest podobny ani do Alma Tademy, ani do Siemiradzkiego, ani do Leightona. Ale nie przeszedł przez poważną szkołę naturalizmu i zbyt zaufał swym dekoracyjnym zdolnościom. Stąd pewna banalność kompozycji i płytkość w pojmowaniu postaci ludzkiej, w rozwiązaniu jej typu, wyrazu, życia. Forma jest nietylko szeroka, ale zaniedbana. Koloryt Kotarbińskiego nie nowy może, ale bardzo harmonijny i wyczuty, złocił pewnym blaskiem obrazy jego, póki były nowe. Komponował je bowiem na kolor, na pewną harmonję szerokich plam barwnych. Dziś — wskutek nadużycia asfaltów i innych nietrwałych farb — wartości kolorystyczne znikły, obrazy zamieniły się w ruiny...

Przed kilkunastu laty błyszczała jeszcze na firmamencie warszawskim gwiazda ŻMURKI FRANCISZKA (1859—1910). Świetnych zdolności chłopiec uczył się u Matejki w Krakowie, potem w Monachjum u Wagnera, ale najwięcej wpłynął na niego Wiedeń i Makart. Długie lata był pod potężnym urokiem wiedeńskiego mistrza, którego obrazy widział w całym przepychu ich świeżego jeszcze kolorytu.

Natura zmysłowa, opętany przez wizję kobiety — jej poświęcił cały swój talent. Maluje „Messaliny", Kleopatry", „Demony", „Carmeny", „Salambo" — a wreszcie niepoliczone nagie, albo półnagie bezimienne bohaterki — o tęgich biodrach, pięknej piersi, gorących ustach i powłóczystych spojrzeniach.

W późniejszych pracach, zwłaszcza licznych głowach i półfigurach nagich piękności, Żmurko daje nam lepszy choć zawsze niegłęboki rysunek, piękny wenecki koloryt, lekkość wykonania i smak kompozycji.

KRUDOWSKI FRANCISZEK (ur. 1860 r.), cały swój duży, ale bez śladu indvwidualności talent zużył na obrazy religijne, w których wypowiedział się jego płytki eklektyzm, kształcony głównie na mistrzach włoskich.

FRANCISZEK ŻMURKO ZUZANNA

Równie zdolnym i mało indywidualnym jest STYKA JAN, ur. we Lwowie 1858 r., autor nieszczerych quasi-religijnych i quasi-patrjotycznych obrazów. Wśród nich — dwie wielkie panoramy „Golgota", malowana z pomocą Stanisławskiego i Popiela, — i — „Racławice, malowane z pomocą W. Kossaka. Mieszka w Paryżu od 1900 r.[1]).

Zapóźnionym romantykiem był również PAWEŁ MERWART (1855 1902), którego wielkie płótno „Potop" — z dwojgiem ludzi zalewanych falą – mówi o dużym nakładzie zdolności i wiedzy, zużytym bezpłodnie na zimny, konwencjonalny i szklano twardy w technice obraz.

Ostatnim z tej grupy jest PIOTR STACHIEWICZ (ur. 1858 r.). Uczeń Matejki tak się przejął duchem mistrza, że w niektórych ołówkowych

[1]) (Zmarł 1925 r.

PIOTR STACHIEWICZ ILUSTRACJA do ETIENNE MARCEL

rysunkach np. „Czaty" zupełnie operuje kreską Matejki. Rysunek ten zresztą jest jednym z najlepszych Stachiewicza. Zczasem zmienił on styl pod wpływem szkoły monachijskiej. W pracach jego widać zresztą wpływy różne np. w ilustracjach do Quo Vadis stąpa niezgrabnie w gotowe ślady Alma Tademy.

W Stachiewiczu wielka płodność i duży smak kompozycyjny łączy się z jakimś nieszczerym, akademickim sentymentalizmem, rażącym zwłaszcza w jego „patrjotycznych" tematach i podpisach, albo w kompozycjach „religijnych". Rys ten słabo zaznaczony w „Legendach o Matce Boskiej" — później staje się jednym z najbardziej przykrych dysonansów w pracach tego artysty. „Za wiarę, ojczyznę i kościół" np. ma leżeć jakiś łach pogięty, rzucony na wschodach. Podobnym fałszem trąci „Boże Ojcze, Twoje dzieci"... i t. p.

Miarą banalności Stachiewicza są jego niepoliczone, bez charakteru i życia „główki kobiece" z podpisami imion bohaterek Sienkiewicza.

Jednemi z najlepszych jego prac są ilustracje do „Etienne Marcel" hr. Reya.

Za epigona romantyzmu może uchodzić młodszy od Stachiewicza malarz-ilustrator STANISŁAW KACZOR-BATOWSKI (ur. 1866 r.), żywo odczuwający ruch zbitych tłumów i pojedyńczych figur, co zwłaszcza uwydatnił w ilustracjach do trylogji Sienkiewicza.

W tych kilkunastu nazwiskach streszczają się dzieje romantyzmu w Polsce. Jednakże byłyby one niepełne bez szkoły historycznej. Ta jest ich uzupełnieniem, albo raczej odłamem, przypadającym na tę samą epokę. Dlatego należy wykluczyć następczość chronologiczną z obu tych rozdziałów i traktować je, jako dwie strony jednej i tej samej dziejowej karty.

MALARSTWO HISTORYCZNE

LESSER
SIMMLER. GERSON
MATEJKO
LOEFFLER. BRANDT. WŁ. BAKAŁOWICZ
SIEMIRADZKI
S. BAKAŁOWICZ. WIESIOŁOWSKI. BUCHBINDER
ALCHIMOWICZ
CYNK. ANDRZEJKOWICZ. DYLCZYŃSKI. MONIUSZKO
REDLICH

Malarstwo historyczne znalazło w Polsce grunt wyjątkowo podatny. Karmił je romantyczny jeszcze duch czasu, a najbardziej to, że byliśmy narodem, który stracił wszystko i stoi nad gruzami własnej przeszłości i wielkości. Wśród nędz i upokorzeń niewoli oczy pokoleń zwracały się utęsknione ku minionym złotym wiekom swobody. Rozgrzebywała starannie dzieje literatura historyczna, szukając rozwiązania straszliwego zagadnienia, — ku przeszłości zwróciła się powieść z Kraszewskim, Kaczkowskim i Sienkiewiczem na czele. Historja podtrzymywała i krzepiła nadzieją pokolenia pogrobowców Polski, i przeszłość ukwiecona poezją i tęsknotą, stała się najczulszem miejscem naszej wrażliwości narodowej. Ku temu biegunowi musiała ciążyć i sztuka.

ALEKSANDER LESSER WYDOBYCIE ZWŁOK WANDY

Pierwszym, który zwrócił się ku malarstwu profesjonalnie historycznemu — był ALEKSANDER LESSER (1814—1884) i to właściwie jest jedynym tytułem, dla którego należy malarza tego wymienić. Indywidualność nad wyraz słaba, wszystko, co umiał, zawdzięczał studjom w akademjach niemieckich i wpływom nazarejczyków, którzy sami niewiele umieli. To nam tłumaczy jego dyletancki jeszcze rysunek i koloryt. Najlepsza jego praca „Wydobycie zwłok Wandy" jest istotnie mdłą, teatralną kompozycją, — postaci narysowane bez cienia charakteru, koloryt taniej oleografji i nieśmiała, zalizana technika.

Zresztą autor miał bardzo szczere zamiłowanie do archeologji, studjował dawne zabytki i zbiory i pozostawił cenne albumy niezliczonych rysunków, znajdujące się dziś w rękach rodziny.

JOZEF SIMMLER (1823 — 1868) był wprawdzie uczniem Piwarskiego w Warszawskiej Szkole Sztuk Pięknych, ale żadnych śladów tej nauki w pracach jego nie czuć. Natomiast bardzo czuć wpływy uczelni niemieckich Drezna, a zwłaszcza Monachjum. Wiele wczesnych kompozycyj Simmlera wygląda, jakby wyszły z ręki Schnorra,

JOZEF SIMMLER SMIERĆ BARBARY

jednego z nazarejczyków monachijskich. W Akademji Simmler kolegował z Pilotym i niewątpliwie dzielił jego zapał do malarstwa historycznego. Ich wspólnym mistrzem był Delaroche, którego dzieła Simmler poznał w oryginałach. Ostatecznie artystę tego urobiło nie Monachjum, lecz Paryż. Jego „Zygmunt i Barbara" jest pod każdym względem pendant do „Synów Edwarda w Tover", których Simmler w swoim czasie skopjował. Rysunek ścisły i szlachetny, który nas zastanawia, zwłaszcza w portretach, mógł zdobyć tylko w Paryżu, — podobnież i koloryt — powściągliwy, czarniawy, ale zwykle szlachetny, nie jest rodem z pracowni monachijskich.

W dziele Simmlera jest dużo pracy, wiedzy, inteligencji i kultury. Ale ani oryginalności, ani temperamentu malarskiego. Obrazy jego pod względem psychologicznym stoją na poziomie podręcznika do historji dla niższych klas szkoły średniej. W przysiędze Jadwigi, — ta ostatnia jest anielsko czysta, Jagiełło podejrzliwy i zabobonny, dygnitarz trzymający Ewangelję — uroczysty, a prałat, stojący poza królem — z oczami wniebowziętemi — śmieszny. Jest to naiwnie opowiedziana anegdota historyczna, malowana z dużym nakładem wiedzy technicznej.

JÓZEF SIMMLER PORTRET

Wśród portretów wyróżniają się kobiece. Simmler lepiej odczuwał wdzięk postaci kobiecych i umiał dać im ruch prosty a nie banalny, odnaleźć właściwy charakter w stroju i uczesaniu. Portrety Simmlera są dobrze rysowane i starannie malowane; najsłabszą ich stroną jest koloryt.

Simmler był pierwszym artystą, który przyniósł na grunt warszawski kulturę artystyczną Zachodu. Warszawa ówczesna była zaściankiem, — nietylko o ścierających się w malarstwie prądach nic tu nie wiedziano, ale prawie że nie widziano prac stojących na poziomie europejskim. Simmler, a później Gerson, byli pierwszymi, którzy malowali z modela, odczuwali potrzebę natury, — umieli narysować i namalować z natury głowę, palec, buty, czy koronki.

Niewiele dalej poza to posunął malarstwo historyczne Gerson.

Dzisiejsze pokolenie artystów pamięta jeszcze wysokiego, srebrnowłosego starca, o żywem a dobrotliwem spojrzeniu czarnych oczu i majestatycznym ruchu. W szkole rysunkowej, dokąd przychodził

na korektę, uczniowie widzieli w nim Jowisza gromowładnego — nazywali go „majstrem", w czem kryło się ich uznanie, szacunek i miłość. Przez długie lata był ten artysta patrjarchą sztuki warszawskiej, wychowawcą licznych pokoleń artystów, wyrocznią we wszystkich sprawach artystycznych, — człowiekiem niezmordowanej pracy na terenie malarstwa, teorji sztuki, kształcenia młodzieży, spraw społecznych i t. d.

WOJCIECH GERSON (1831—1901), uczył się początkowo u Piwarskiego i Breslauera w Warszawie. W 1853 r. pojechał do Akademji Petersburskiej. Akademja ta nie była wówczas gorsza ani lepsza od innych. Uczniowie mieli wprawdzie modela żywego, ale musieli z reguły przerabiać Iwanów i Michaiłów na Apollinów i Germaników, których odlewy stały tuż obok, dla wykazania „niedoskonałości natury". Studja cieniowano kreseczkami, pięknemi jak „wzorki" z przed 40 lat. W salach ściany były pomalowane na rudo, dla otrzymania „złocistych" refleksów. W kompozycjach chodziło o piękne grupy, piękną postawę i szlachetne ruchy bohaterów. Tematy były zawsze biblijne lub historyczne. Istniała specjalna sala, zapełniona „wzorowemi" kompozycjami, na których nowowstępujący uczyli się sztuki komponowania, t. j. przyswajali jej szablon.

Panował tu duch rutyny odwiecznej, odziany w togę takiego dostojeństwa, że nowicjusz sądził się być istotnie w „świątyni sztuki",— i po paru latach pracy usilnej stawał się kaleką, t. j. wyzbywał wszystkiego, co było obserwacją żywą, uczuciem, intuicją, świeżością — słowem — najcenniejszych pierwiastków twórczości.

Po paroletnim pobycie w tej akademji jedzie Gerson do Paryża, gdzie mistrz Cogniet, artysta dużej kultury, dokończył jego edukacji.

W dalszym ciągu karjerę otwierał mu znowu Petersburg, proponując w Akademji katedrę profesora, Gerson jednak odrzucił propozycję, aby pracować w kraju dla kraju.

Stanisław Witkiewicz w swojej „Sztuce i krytyce u nas" zapytuje z załamaniem rąk „Dlaczego p. Gerson nie maluje pejzaży"... „Dlaczego zamiast z takiem staraniem opracowanych pań i panów na raucie u króla Kazimierza, zamiast tych wszystkich marjonetek, ociekłych rudą farbą, nie posłał na wystawę paryską — górskiego czy mazurskiego pejzażu, który tak znakomicie odczuwa"...

Odpowiedź prosta. Malując krajobrazy, Gerson zapewneby się doczekał pośmiertnego uznania i został sławą europejską, ale prawdopodobnie zanimby to nastąpiło, musiałby umrzeć z głodu, zejść ze świata jako zapoznany, bez wpływu i znaczenia artysta. Warszawa

WOJCIECH GERSON KRZYŻACY

ówczesna nie miała potrzeby sztuki, nie miała opinji artystycznej żadnej, żadnych tradycyj — nic...

Aby żyć, musiał Gerson malować świętych do kościołów, — a obrazy historyczne tworzył poczęści z zamiłowania szczerego, poczęści z apostolstwa — a także dla powagi i godności swego pędzla. Albowiem historyczne malarstwo było wówczas jedynem, o którem się wogóle mówiło.

JAN MATEJKO STAŃCZYK

Zresztą obrazy te mają dużo zalet. Są dobrze rysowane, są malowane ze szczerym temperamentem malarskim, mają niekiedy w tle pierwszorzędny krajobraz. Tylko układ ogólny i bohaterowie są bez cienia prawdy i życia. „Krzyżacy" bez widocznej potrzeby ustawili się w piękną grupę pośrodku obrazu i grzecznie pozują, trzymając w ręku dziewicę z obnażonem łonem. Podobnie teatralnym żywym obrazem jest „Zamordowanie św. Wojciecha", „Wjazd Kazimierza Sprawiedliwego do Krakowa", „Sobieski" ospale żegnający się z rodziną, „Kiejstut", „Jagiełło", „Królowa Jadwiga przyjmująca dary ślubne" i „Przemysław", śpiący z ukrytą pod plecami poduszką dla pięknej linji piersi i t. d.

Ale jako profesor zapominał Gerson o akademickich komunałach, pięknych linjach i poprawionej naturze. Przeciwnie — uczniom mówił o ścisłem studjowaniu natury i do niej zawsze odsyłał, nie narzucał im swoich ideałów, nie paczył talentów, — dał każdemu zdrową podstawę, na której można było budować, co tam kto w sobie miał. Z pracowni jego wyszli ludzie tak do siebie niepodobni, jak Wyczółkowski, Chełmoński, Pankiewicz, Podkowiński, Piechowski i iluż innych!

Dzieje Polski jako motyw malarstwa w jednem tylko mieszczą się nazwisku — JANA MATEJKI (1838—1893). On jeden tylko odezwał się głosem stuleci minionych, co z dziejowej dali wołały o swego Homera. Poprzednicy jego robili rzeczy wyuczone i zimne. Ich malarstwo jest płodem zachodniej „Szkoły historycznej", gdzie przy pomocy archeologji, modela i kostjumu robiono ilustracje mniej lub więcej poprawne i — martwe — do podręczników historji.

Dzieło Matejki nie powstało z recept i wzorów szkoły historycznej, ale jest wyprutem z jego trzewiów, zrodzonem w męce ducha i w straszliwem napięciu twórczem.

W tem znaczeniu Matejko nie ma poprzedników. Jest zupełnie samotny. Łączenie jego nazwiska z imieniem Grottgera jest dowolnością, niewiele mówiącą, bo ich nic nie zbliża, chyba to, że Grottger najpiękniejsze swe rzeczy również w bólu tworzył. Tych artystów dzielą przepaści.

Grottger, mimo cały fenomenalny talent, wiele wziął od mistrzów epoki, — sam do niej należy i wypowiada się jej środkami. To nam tłumaczy ten rys idealizmu, czy romantyzmu, tak znamienny dla jego sztuki.

Matejko jest genjalnym samoukiem. Swój „styl" i całą zdumiewającą doskonałość środków malarskich sobie tylko zawdzięcza.

JAN MATEJKO KAZANIE SKARGI. JAN ZAMOYSKI

Nauka u Stattlera i Anschütza, — wpływy Krakowa, Monachjum i Wiednia nie tknęły go. Prowadziła go potęga utajonych w nim uczuć i także fanatyczna, instynktowna cześć dla prawdy i natury. Innych mistrzów nie miał.

Grottger był człowiekiem świeckim. Lubił towarzystwo, zabawy, tańce, knajpę. Był czuły i kochliwy, miał wybuchy humoru i wesela, słowem — był człowiekiem normalnym i Matejkę gorszyły nawet „płoche koncepty" grottgerowskiej kompanji.

Był on zupełnie inny. Był człowiekiem nie z tego świata. Na życie bieżące, codzienne — patrzał jak lunatyk — błędnemi oczami: nie widział go, nie chciał zrozumieć jego płytkości i pospolitości try-

JAN MATEJKO REYTAN. M. PONIATOWSKI i CZARTORYSKI

wjalnej. Matejko żył w świecie idei wielkich, ogromne uczucia pierś mu rozpierały, — więc zajęty niemi, odwracał się od tej nędzy i szarzyzny życiowej, na którą oczy nasze muszą nieustannie patrzeć.

Dlatego od lat najwcześniejszych on — starzec bez młodości — zatapia się w starych kronikach, w starych budynkach, w starych zbrojach i szatach, — pogrąża w ten świat umarły, który miał siłą genjuszu z grobu wywołać, czy też — stworzyć po raz wtóry... Ten

świat umarły był dla niego realnym jego światem, a życie — tylko ciężką, często bolesną zmorą.

W Grottgerze — wtedy nawet, kiedy rysuje grupę niedobitków, ginących u stóp sztandaru, albo pola trupami zasłane — w istocie rzeczy niema pesymizmu. Poprostu — oto nadeszła fala klęsk i nieszczęść — burza, — ale po burzy znów będzie jasno i słonecznie. Bo

JAN MATEJKO BATORY POD PSKOWEM (frag.)

w nim samym, w jego duszy prostej, gołębiej i zawsze młodej — było — na dnie — coś dziecinnie jasnego.

A z dzieł Matejki wieje pesymizm beznadziejny i bezgraniczny. Niepojętem jest, jak ten drobny i wątły człowieczek nie załamał się duchowo pod jego brzemieniem. Ale drobny Matejko miał duszę olbrzyma: skupioną w sobie i bezdennie smutną, a tak potężną, jak dusza Buonarotti. Bo on należał do rodziny wielkich tragików świata —

jak Dante i Michał Anioł, do jakiejś wspaniałej rasy wygasłej — mastodontów ducha.

MATEJKO urodził się 1838 r. w cichym podówczas Krakowie. Ojciec jego, Czech z pochodzenia, był muzykiem i prowadził życie skromne i ciche. Ale poczerniałe mury prastarego grodu, wspaniałe królewskie grobowce Wawelu, wspomnienia przeszłości, związane z każdym zakątkiem miasta, — hejnał, co się rozlegał z wieży Marjackiej w godzinę ciszy nocnej — wszystko to przemawiało głębokim głosem do wrażliwej duszy chłopięcej i budziło w niej wizje wieków minionych, sny o ich pięknie, poezji i potędze.

Dlatego roztargnionem uchem słuchał wykładów gimnazjum św. Anny, ale już wcześnie kopjował dawne oręże, ubrania, sprzęty i budynki z natury, według starych sztychów, albo rzeźb, a wreszcie gromadził otrzymane od ciotek i sióstr stare szmatki, wstążki, galony, hafty i t. p.

W krakowskiej szkole sztuk pięknych niewiele mógł mu dać pedantyczny i nudny Stattler, a Łuszczkiewicz — tylko pewne wskazówki archeologiczne. Miał tu jednak modela i możność pracy — i szedł szybko własnemi siłami. Jego „portret rodziny" z 1854 r. zdradza uderzającą Holbeinowską prostotę i naiwną prawdę układu całości i charakteru głów.

Mając lat 20, śpieszy Matejko do Monachjum, aby „uforemnić dary boże". Spędził tam zaledwo 10 miesięcy, słuchając pilnie korekty Anschütza, której nie rozumiał ani słowa. Nie przeszkadzało to, że już w Monachjum namalował „Otrucie królowej Bony", któreby przyniosło zaszczyt nietylko Anschützowi, ale samemu Delaroche'owi. Obraz przedziwny w kolorze, śliczny w rysunku, głęboki w psychologicznem ujęciu Bony. Pozowała mu do tego lokatorka gospodyni, ale tylko 3 razy, bo ją nudził nieznający niemieckiego języka, nieznany malarz. Wspaniałą suknię Bony namalował z kawałka posiadanej starej szmaty!...

Obraz ten wykazuje zupełnie dojrzałego artystę i niewiadomo poco Matejko jeździł w następstwie do Wiednia. Ale w Wiedniu siedział zaledwo 2 miesiące. Nie podobała mu się akademja i jej profesorowie. Zrozumiał, że może już sobie zaufać, i powrócił do Krakowa.

Wypadki warszawskie głęboko niepokoiły Matejkę i sączyły mu w duszę obawy i niepokoje, którym dał wyraz w „Stańczyku": co w ciszy nocnej słyszy niesłyszalne trzeszczenie murów Rzeczypospolitej i patrzy smutnemi oczami w dal nieskończoną. Stańczyk ma twarz Matejki. Skomponowany w duchu Delaroche'a, góruje nad tamtym siłą wyrazu i naturalizmem szczegółów. Rąk tak splecionych

nigdy Delaroche nie namalował, a kto chce zrozumieć, jak Matejko poświęcał piękno dla prawdy, ten niech porówna układ nóg Stańczyka z odpowiednią kompozycją Grottgera np. „Sygnałem" z Lituanji...

Nadeszły dni styczniowe i wybuch powstania. Matejko z Szujskim dowoził broń do obozu Langiewicza i 500 guldenów dał na wyprawę Miechowską, ale z wycieczki wrócił złamany i pewien fatalnego końca. Jasnowidzącym jego oczom hałaśliwy obóz dyktatora powiedział wszystko...

W tym nastroju obmyśla „Kazanie Skargi". Skończył je w 1864 r. Obraz namalowany z mistrzostwem Van-Dycka. Ale wspaniałe w wyrazie głowy gaszą nawet mistrzostwo techniczne. Wśród nich— obok pięknej i genjalnie obojętnej twarzy króla jezuity — niezapomniane wrażenie robi głowa Zamoyskiego. Oczy starca zamigotały nagle, rzadki włos siwy podniósł się na głowie, a cała twarz naraz jakby mrozem ścięta, w straszliwym dreszczu przeczuć... Za „Skargę" w Paryżu dostał Matejko medal złoty.

Ostatniem dziełem tej trylogji rozpaczy — i jednym krzykiem bólu jest „Reytan". Cała galerja typów, jakich sztuka nie widziała dotąd: Poniński z twarzą bezczelną opoja i gwałtownika, nieporównany Potocki o pięknej marmurowej głowie, rażonej obuchem wstydu, nieporównany w ruchu Branecki, pochylony ku Reytanowi. A dalej cały szereg innych, wśród których króluje ks. Michał Poniatowski, prymas. Odwrócony tyłem do „burdy" — cera pielęgnowana, delikatna i zwiędła, ręce kobiece, mętne oczy nikczemnika — i usta, z których się syk gadziny wydobywa. Obok niego równie genjalnie pojęty ks. Michał Czartoryski, z twarzą porytą rozpustą, — starczą, niepewną — wygląda jak coś, co niegdyś było może człowiekiem — dziś jest łachem brudnym i martwym.

Cały dramat serca Matejki, — rozpacz pogromu powstania, i resztek nadziei starganych — przemawia przez te twarze jurgieltników najjaśniejszej Imperatorowej, które artysta piętnuje jak żelazem rozpalonem.

Ale tego dramatu nikt nie zrozumiał, nawet przyjaciele Matejki. „Po co on ten wstyd malował?... woła Siemieński — między sobą dobrze, ale obcym(?!) do spowiedzi serc naszych wara!... „Obraz— wtórował Kraszewski — malowany po mistrzowsku, ale obmyślony po studencku; — piękny obraz, ale zły uczynek. Policzkować trupa matki nie godzi się"...

„Trup matki" zaś w osobie kliki Stańczykowskiej obraził się i podjął bojkot mistrza. Ktoś mu poradził wysłać obraz do Peters-

burga — „tam kupią"... „Kupili żywych — odpowiedział Matejko — mogą kupić i malowanych". W istocie dzieło nabył Franciszek Józef.

„Reytan" — dziś poczerniały — w swoim czasie jasny, chłodny w tonie, ciążący ku przewadze fioletów — zupełnie różnił się od ciepłego tonu „Skargi". Jest to wynikiem wrażeń paryskich. Matejko był w Paryżu 1865 r. Po drodze wstąpił do Drezna, ale w słynnej galerji „nie znalazł nic szczególnego". Za to zachwyciły go zbiory archeologiczne w G r ü n e G e w ö l b e... Oczy tego artysty rwało ku sobie piękno dawnych strojów, oręży i t. p., one to były jego nauczycielem estetyki. Misja narodowa, którą nosił w sobie, namiętność archeologa i popędy malarskie — stapiają się u niego w nierozłączne jedno.

Po wyładowaniu nadmiaru bólu w „Reytanie" Matejko zrozumiał, że trzeba coś dać narodowi „ku pokrzepieniu serc", upadłych w nieszczęściu. Teraz maluje dalszy ciąg coraz to większych płócien: „Unję" (1869), „Batorego pod Pskowem" (1872) i „Grunwald" (1878), każde na innem założeniu kolorystycznem. Unja miała niegdyś ton ciepły zielonkawy, — „Batory" do dziś dnia pozostał żółtawym (poczęści pod działaniem lakieru) a w Grunwaldzie jest przewaga czerwonych tonów.

Żeby zrozumieć, co twórczego wkładał Matejko w swe malowane postacie, trzeba porównać współczesne portrety Batorego z tem, co wydobył z niego mistrz krakowski. Na tamtych widzimy jedynie protokół twarzy, — nic z tego, co jest jej charakterem i wyrazem. Matejko oparł się na nich, ale, zamiast „protokółu", dał żywego człowieka, o krótkiej szyi, rozrosłych barach i straszliwej mocy ducha, zaklętej w tych rysach kamiennych. Niemniej wspaniale odczutym jest Cyprjan władyka, z chlebem, solą klęczący u stóp pogromcy Moskwy — i wpatrzony w niego wzrokiem strachu i nienawiści, — i Possewin w czerni, o twarzy skupionej i gestach cichych a władczych, i Iwan Naszczokin, dobroduszny bojar, zabierający się do uderzania czołem.

Ale szczyt potęgi osiąga Matejko w Grunwaldzie.

O tem dziele marzył jeszcze w młodości, ale teraz Sedan i rugi pruskie przyśpieszyły wykonanie zamiarów. W 1877 r. zwiedzał Matejko Prusy, był w Gdańsku, Malborgu i na polach Tannenberga, widział i odczuł wszystkiemi nerwami typy junkrów pruskich — hałaśliwych, butnych i pewnych siebie.

Żadne słowa nie opiszą genjalnie odczutego ultra-niemieckiego typu W. Mistrza Ulryka, — połysku jego oczu, w które śmierć zaziera, drgania warg niedomkniętych i nozdrzy ściągniętych konwul-

syjnym skurczem. Ta jedna głowa wystarczyłaby każdemu artyście do nieśmiertelności — w dziele Matejki jest ona tylko jednym z tysiąca klejnotów.

Pancerze, mieniące się bogactwem refleksów różnobarwnych i błękitnawych półtonów stali, karaceny, aksamity, jedwabie złotem przetykane, kolczugi i t. p. są malowane z łudzącą doskonałością, z bezprzykładnym temperamentem malarskim i miłością natury. Żaden kochanek nie pieścił tak miłośnie kochanki — nie przeżywał z nią takich szalonych uniesień, jak Matejko — w obcowaniu z tą wspaniałą martwą i żywą naturą. Postaci leżącego Lichtensteina,

JAN MATEJKO GRUNWALD. "MARKWARD

padającego z koniem Konrada Białego, albo Markwarda komandora — są malowane tak, że „Velasquez przed niemi kapelusz zdejmie". I ten straszliwy tłok, gdzie wszystkie postacie pchają się na plan pierwszy — i górująca nad wszystkiem, bijąca jak żar z pieca, nadludzka potęga zaklęta w tej Gigantomachji, potęga, której nie ma żaden z najznakomitszych malarzy współczesnych, ani J. P. Laurens, ani Riepin, ani Surikow, ani Rochegrosse.

Nawet konie są tu jakiejś niebywałej rasy — bestyj apokaliptycznych, tak potężnych i gorejących ogniem wewnętrznym, — jak ludzie. Koń Witołda ma jego duszę: l e c i j a k n a s k r z y d ł a c h — rozpalony walką i zwycięstwem, — leci tak, jakgdyby niósł na sobie losy całej Polski.

Koń powalony pod księciem Konradem Białym ma w „twarzy"— wyraz straszliwego przerażenia... Koń Wielkiego Mistrza jest ciężki potwornie, a nie czujący ciężaru, miotający się jak w ogniu.

Ktoby dał wiarę, że autor tego nadludzkiego obrazu korzył się w Rzymie przed lichem malowidłem dwóch uczniów Rafaela, szpecącem ściany Watykanu — „Bitwą Konstantyna"...

Obraz wywołał szalone uniesienie i nietylko tematem, który przypomniał nieszczęsnemu narodowi dni jego mocy i chwały, — ale tą właśnie — intuicyjnie wyczutą przez tłum potęgą twórczą.

Potem aż do końca snuje się szereg kolosalnych płócien: „Hołd pruski", „Odsiecz wiedeńska", „Joanna d'Arc", „Kościuszko pod Racławicami" — nie mówiąc o szeregu pomniejszych, wśród których są drobne arcydzieła. Arcydzieła są nawet wśród szkiców jak np. „Klęska Lignicka" z serji „Dzieje cywilizacji w Polsce".

Matejko czuł się pomazańcem i płaszcz swego majestatu nosił dostojnie... Nie było kupiectwa i interesowności w tej duszy świętej. „Hołd pruski" ofiarował dla Muzeum Narodowego, „Odsiecz wiedeńską" dla Watykanu, który chciał tą drogą pozyskać dla obrony interesów polskich, „Joannę d'Arc" przeznaczał dla Francji, aby ją zjednać dla Polski... Rozumie się, te nadzieje okazały się zawodne, ale ważny tu jest szlachetny, ofiarny odruch jego serca.

Stojąc u szczytu sławy, jako światowa wielkość, nie wahał się zabrać do polichromji kościoła Marjackiego i stworzył dzieło czarodziejskie. Kto jest cokolwiek wrażliwy na sztukę, ten wyjść nie może z tej cudownej świątyni, z pod uroku niepojętej harmonji barwnej, działającej na duszę jak muzyka, osiągniętej zresztą bardzo prostemi środkami. Ta polichromja otwiera cały szereg podobnych prac młodszego pokolenia artystów, jak Mehoffer, Wyspiański, Trojanowski Edward, Uziembło i in.

Podobnie jego prześliczne rysunki starych budynków, zwłaszcza cudownych domów Starego Wiśnicza, dokąd Matejko jeździł jako narzeczony panny Giebułtowskiej, są czemś bezcennem dla dzisiejszych badaczy dawnego budownictwa polskiego, oraz młodych architektów, chcących nawiązać nić tradycji.

Dzieło olbrzymie człowieka, o siłach twórczych wielkich mistrzów minionych wieków, zabłąkanego w naszą epokę schyłkową.

Olbrzymie — i mimo wszystko, co się pisało o Matejce — niedocenione.

Największy z krytyków polskich, Witkiewicz, dojrzał w Matejce tylko znakomitego malarza wyrazu.

Jest to słuszne. Taką siłę wyrazu zaledwo osiągają w najlepszych swych dziełach Millais i Burne-Jones albo Surikow. Przytem skala uczuć Matejki jest ogromna. Oddawał on setne odcienia bólu, grozy, nienawiści, trwogi, zemsty, ekstazy, wstydu, niepokoju, rozpaczy, uniesienia walki, tryumfu zwycięstwa — malował twarze stygnące w podmuchu śmierci, albo znieruchomiałe w osłupieniu bolesnem. Na jedno tylko nie znalazł miejsca — na to, co jest błogością, jasnym promieniem życia — cichym szczęścia uśmiechem. Uśmiech— tak zresztą rzadki na jego płótnach — nigdy nie jest błogim. Jest albo jak przez łzy, — albo szyderski i kłamliwy, albo demoniczny, jak śmiech szatana.

Bo on sam tego promienia nie zaznał. Wpatrzony w wizję dziejową, w sercu ma burzę i grozę, a przed oczami cokolwiek bądźby malował — straszliwy koniec, — pogrom, — ostatni akt tragedji narodu polskiego.

Ale w y r a z nie pokrywa całości talentu Matejki.

Witkiewicz — będąc z całem uznaniem dla indywidualności wogóle, nie docenił jej w Matejce, — przytem, jako realista przysięgły, powtarza zarzuty braku perspektywy — logiki światła i t. d. Mówiąc o Grunwaldzie, twierdzi, że gdyby było możliwe usunąć wszystkie jego braki — wprowadzić plener, perspektywę, logiczną budowę grup i t. d., to obraz robiłby wstrząsające — nie do przeżycia wrażenie.

W tem się myli. Ten „poprawiony" Grunwald nie robiłby zupełnie wrażenia... Wiadomo, że „poprawione" rysunki średniowiecznych minjaturzystów, — albo poprawione formy assyryjskie, czy egipskie — stają się zupełnie nudne, tracą swój styl i charakter. Co jest słuszne dla stylu epoki, to jest słuszne dla stylu jednostki.

W dziele Matejki jest niedoceniony w czasach Witkiewicza s t y l. Składa się na niego mieszanina wszystkiego: i głębia wyrazu, i archaizm kompozycji, i ultranaturalizm szczegółów, i przewaga ich nad całością, i brak pleneru, i chaos przestrzenny, i potargana linja, jaką są obrysowane twarze i t. d. Wszystko razem dzikie, naiwne i genjalne.

Braki jego często są świadome. Plener, impresjonizm, o których słyszał — nie pociągał go. „Dobre to — mówił — ale nie dla mnie. Czyż mam poświęcać dla plam wyraz moich figur"... I brak perspek-

tywy tłumaczy się nie tylko słabym wzrokiem Matejki, ale tem, że miał zbyt wiele do powiedzenia. Na wszystkich „brakach", tak jak na kolorycie, kompozycji i t. d., kładzie potężne piętno stylu jego indywidualność.

Matejko nie zaważył zgoła na szali rozwoju sztuki europejskiej, nie otworzył jej nowych horyzontów, nie wskazał nowych podstaw i kierunków. Rzecz osobliwa — dokonywali tego artyści mniej indywidualni i mniej potężni od niego — przeważnie Francuzi, ludzie zupełnie innej konstrukcji duchowej, — których nęciły wyłącznie zagadnienia formy malarskiej.

Matejko stoi poza obrębem tych zagadnień — jak skała ogromny, samotny jak olbrzym kopalny. Stoi — wsłuchany w ogromny głos własnych instynktów twórczych, w grzmoty podziemnych, wstrząsających mu duszę uczuć.

Dzieło jego dla narodu polskiego stało się ewangelją, świętym symbolem przeszłości. Jej wizję dziejową on nam narzucił, i narzucił z nieprzepartą siłą suggestji. A ta przeszłość nie jest ani uśmiechnięta, ani smutna, ani sielska i anielska, ani pospolita — ale taka, jaką ją widział Matejko w swej duszy proroka i wieszcza. Bije z niej majestat dziejów, królewski majestat stuleci zapadłych w wieczność, i świeci nad nią krwawa łuna tragedji narodu, nad którym zawisł miecz dziejowego fatum. A nad wszystkiem rozlana jest moc nadludzka, potęga bohaterska jakiejś zaginionej, wygasłej rasy olbrzymów.

Dla serc polskich, zdławionych nędzą lat po ostatnim pogromie— sztuka Matejki była — jak poezja wielkich romantyków — czemś krzepiącem i tęgiem, jak dźwięk dzwonów spiżowych, słyszanych w odległem dzieciństwie.

W malarstwie polskiem Matejko był zjawą cudowną. Pokazał artystom taką doskonałość kształtu, taką formę malarską, o jakiej żaden z nich marzyć nie śmiał. I ze zdumieniem patrzeli na to rozpętanie potęgi niebywałej, na te płótna kolosalne — światy zaludnione przez jakieś rasy bohaterskie i nadludzkie.

On sam wystrzela ponad wszystkich i wszystko. Najwięksi artyści nikną wobec niego. Jest w nim żywioł, — ale — żywioł okuty wolą i pracą — i— niesłychana w sztuce XIX w. potęga i wiara w siebie.

Następców nie zostawił, kierunku nie stworzył, bo siłą jego jak siłą Michała Anioła, jest nie nowa doktryna, ani nowa metoda malowania, ale — uczucie, t. j. coś, czego ani nauczyć, ani przekazać dziedzictwem niepodobna.

Zmarł po życiu bohaterskiem dn. 1 listopada 1893 r.

Dzień śmierci Matejki był dniem żałoby narodowej. Dzwon zygmuntowski wydzwaniał mu pożegnanie, odprowadzał do grobu, gdzie go witały drogie mu za życia prochy umarłych królów.

Razem z nim pochowano polskie malarstwo historyczne.

Szkołę historyczną uzupełnia jeszcze kilka nazwisk.

LEOPOLD LOEFFLER (1828—1898), po krótkiej nauce we Lwowie pojechał w 1846 r. jako młody chłopiec do Wiednia i tam rozpoczął

LEOPOLD LOEFFLER POWRÓT Z JASSYRU

swą karjerę artystyczną pod kierunkiem modnego malarza anegdotek sielskich, Waldmüllera. Ten wczesny wpływ, a także brak wybitnej samodzielności, rozstrzygnęły o przyszłym charakterze prac Loefflera. Późniejsze studja w Monachjum i Paryżu wzmocniły trochę jego formę — a zwłaszcza koloryt, — najlepszą stronę obrazów Loefflera. Tem dziwniejszy jest kontrast formy, bądź co bądź poprawnej, z ujęciem przedmiotu tak śmiesznie sentymentalnem, — sentymentalnem nawet dla owej epoki. Loeffler był w Paryżu i mógł widzieć Millet i Courbet i Meissonier, jednak jego mdły niemiecki

temperament nie odczuł potężnego realizmu — ducha prawdy, bijącego z ich dzieł. Dlatego jego „Powroty z Jassyru", „Po napadzie Tatarów", „Śmierć Czarnieckiego" i t. p. robią dziś wrażenie śmiesznych żywych obrazów w teatrze prowincjonalnym.

Loeffler osiadł w Krakowie, gdzie został profesorem tamtejszej Szkoły sztuk pięknych, bez głębszego zresztą wpływu na młodzież. Znaczenie jego w rozwoju polskiego malarstwa historycznego polega na tem, że on pierwszy zamiast dramatów dziejowych z udziałem królów, wodzów, mężów stanu i t. d. wprowadza skromniejszy — „rodzaj historyczny".

Tym utartym już na Zachodzie — ale nowym u nas gościńcem potoczyło się malarstwo wielu innych artystów tej epoki. Zasadni-

JÓZEF BRANDT KOZAK I DZIEWCZYNA

czą ich cechą jest anegdotyzm literacki, który pochłaniał uwagę artystów i odwracał ją od zadań wyłącznie malarskich. Z grupy tej wyróżnia się niezwykłym talentem JÓZEF BRANDT (1841—1915). W jego dziele mniej jest nacisku na anegdotę, a więcej na wartości malarskie, zwłaszcza — dekoracyjne. Brandt więcej niż inni myślał o tem, w jakiego koloru szarawary ubrać swego Kozaka, jaki mu dodać kaftan, pas i t. p., co postawić poza nim, aby dobrze odbijał barwą i sylwetą od tła, — jak nakryć biały murek czerwoną dachówką, co będzie lepiej pokazać poza nim — błękit nieba, czy ciemną głębię zieleni sadu i t. d.

Talentu tego artysty nie można mierzyć miarą jego „Wyjazdu Jana III z Wilanowa", znajdującego się w zbiorach Zachęty warszawskiej, — bo sąd wypadłby bardzo daleki od prawdy. Jan III jest jednem z późnych i zupełnie poronionych dzieł Brandta.

Obrazów właściwie historycznych malował on niewiele. Najbardziej znana jest jego — jeszcze archaiczna — „Bitwa pod Chocimem" (Zachęta), dalej „Żółkiewski pod Cecorą", „Atak husarji pod Wiedniem". Ale naprawdę pociągały go batalistyczno-obyczajowe sceny z przeszłości polskiej XVII w. Jak później Sienkiewicza, tak i jego porwał duch tej bohaterskiej epoki, malowniczość kozaczyzny, piękno zamarłe stepów ukraińskich i jarów podolskich. Jego płótna przenoszą nas w świat awanturniczej epopei lisowczyków, Kozaków, Tatarów i buńczucznej kresowej szlachty polskiej. Wszystko to bije się, goni, ucieka, podchodzi, wystawia czaty, przechodzi brody, prowadzi jeńców i t. d. To znów wytacza Brandt na słoneczne stepy barwny pochód Kozaków, z hetmanem na czele, z teorbanami, litaurami, piszczałkami — ogromną pieśnią witających rodzime stepy, wśród łopotu sztandarów i parskania koni... Albo mniej wojownicze przeprawy przez rzeczkę, złamane mosty, przygody w drodze, bałaguły, jarmarki końskie, uliczki malowniczych miasteczek kresowych, ciasne, strome, zapchane ludźmi, końmi, taratajkami — zalane słońcem, zapylone kurzem. Istny barwny kalejdoskop życia kresów polskich.

W obrazach tych, dalekich od tragedji matejkowskiej, strona psychologiczna gra rolę podrzędną, zato bije z nich świetna pomysłowość epiczna, skojarzona z ogromnym smakiem dekoracyjnym, dzięki któremu artysta buduje niezmiernie malowniczą mozaikę obrazu. Składają się na nią długogrzywe, garbatonose konie kozackie, czy tatarskie, siodła, oręże, terlice, chorągwie, burki, kilimy, hełmy, rusznice i t. d. Wszelki kształt dostarcza Brandtowi motywu zręcznie kombinowanych ze sobą plamek i łatek barwnych, — stapianych w harmonje z dużem, choć niezbyt oryginalnem poczuciem kolorystycznem. Brandt miał w pędzlu ten sam niezrównany i barwny dar opowiadania, co i w rozmowie.

Syn lekarza ze Szczebrzeszyna, po ukończeniu szkół w Warszawie jako 16-letni chłopiec znalazł się w Paryżu, gdzie się zapisał do Szkoły Dróg i Mostów. Ale losy zrządziły, że się tu poznał z Kossakiem. Ten, już w owym czasie 30-toparoletni artysta, poradził mu wyjazd do Monachjum — do słynnego batalisty i profesora Franca Adama. W Monachjum znalazł się Brandt już 1860 r. i w tymże czasie wystawia w Zachęcie pierwsze prace. Przyjechał tu na lat kilka,

JÓZEF BRANDT ULICA W CHOCIMIU

a pozostał na życie całe. Do Warszawy nie było poco wracać. Tu zaś miał tak niezbędną atmosferę podniet artystycznych — muzeów, wystaw, kolegów, — młodzieży z całego świata, zjeżdżającej się do akademji, — a zarazem znalazł tu wymarzony rynek zbytu dla swych niepoliczonych płócien o egzotycznych, uderzających cudzoziemców tematach.

Ale z krajem nie zerwał. Na lato zjeżdżał do Orońska, majątku swego w Radomskiem, gdzie spędzał je wśród studjów, z rodziną, z przyjaciółmi, z uczniami, dla których wystawił osobną pracownię.

JOZEF BRANDT POWITANIE STEPU (fragment)

Uczył ich, gościł, polował nawet z nimi. Wszyscy kochali w nim dobrego, uczynnego człowieka, wybornego gawędziarza i świetnego artystę. Całe życie lubił opowiadać o Kossaku, któremu istotnie wiele w swym rozwoju zawdzięczał, i o Ukrainie, dokąd z Kossakiem jeździł, i która pozostawiła w nim niezatarte wspomnienie. Z niej to przywiózł przed laty te teorbany, szable, siodła, terlice, kilimy, uzdy, tarcze, garnki etc.

W Monachjum miał wspaniałą pracownię, odwiedzaną przez licznych cudzoziemców i rodaków, a dom jego ogniskował życie polskie tego miasta, rozumie się — życie artystyczne.

Do ostatnich chwil nie wypuszczał z rąk pędzla. Naturalnie obrazy późniejszej epoki nie mają świeżości dawnych, więcej w nich maniery brawurowej, mniej barwności, za dużo asfaltowych tonów. Brandt jednak był już stary. Zmarł 1915 r. wstrząśnięty wypadkami wielkiej wojny.

Jeżeli tematy prac Brandta krążą dookoła przeszłości Polski, to u innego malarza emigranta i ten związek się urywa. WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ (1831—1906), wychowaniec warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, z początku tylko próbował sił na tematach polskich. Ale kiedy 1863 wyjechał do Paryża, zobaczył Luwr i Holendrów, zapatrzył się na białe atłasowe suknie dam Terborga, zwraca się rychło do historji Francji, ku czemu mostem posłużyli mu Walezjusze. Technicznie bardzo zdolny, wykonał mnóstwo niewielkich obrazów modnego „rodzaju historycznego" z końca XVI lub początku XVII w. — epoki, którą sumiennie wystudjował. Uczty, tańce, odwie-

WŁADYSŁAW BAKAŁOWICZ PROSBA

dziny, trefnisie, pazie, Walezjusze, Buckinghamy — dostarczyli mu anegdot historycznych niezbyt głęboko pojętych, oraz pretekstu do bardzo poprawnego malowania starych szaf, krzeseł, dywanów, poduszek, kotar, puzder, koronkowych kołnierzów i t. p. rekwizytów kuchni historyczno-rodzajowego malarstwa. Powodzenie utrwaliło go w przekonaniu, że idzie drogą właściwą. Zmarł w Paryżu 1906 r.

Mniej burżuazyjny i słodki od Władysława Bakałowicza jest KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ (1840—1917). Po powrocie z Syberji, dokąd

KAZIMIERZ ALCHIMOWICZ — POGRZEB GEDYMINA

HENRYK SIEMIRADZKI NA GRECKIM TARASIE

był zesłany za udział w powstaniu, trafił do Warszawy i tu zaczął studja pod kierunkiem Gersona, które potem uzupełnia w Monachjum i Paryżu.

Przykład mistrza i wrodzone poczucie barwy kazały mu zwrócić się do dziejów, gdzie wspaniałe ubrania małżonków Karlińskich, Witołdów, Margierów, Łokietków, Zygmuntów Augustów i t. d. pozwalały mu upajać się dźwięcznemi zestawieniami barw żywych i harmonijnych. Jednym z piękniejszych obrazów był pogrzeb Giedymina, gdzie z mroków zielonej puszczy wyłania się barwny orszak, niosący ciało księcia litewskiego. Alchimowicz, urodzony na Litwie, chętnie zwracał się do dziejów i legend litewskich.

Dziś obrazy jego straciły to, co było w nich najlepszem — kolor. Spłowiałe i poczerniałe — zdradzają już tylko brak stylu, pogłębienia formy i dramatu duchowego bohaterów.

Z innych malarzy trzymali się historycznego kierunku SZYMON BUCHBINDER (ur. 1850), autor maleńkich obrazków jedno lub parofigurowych, poprawnie obmyślanych i kończonych.[1]) FLORJAN CYNK (1838 — 1910), MAGDALENA BUTTOWT ANDRZEJKOWICZ (ur. 1852), CYPRJAN DYLCZYŃSKI (1836—1909) i kilku uczniów Matejki, których nazwiska mogą być pominięte nawet przez bardzo wyrozumiałego historyka.

[1]) Szymon Buchbinder był bratem Józefa, również malarza. Józef Buchbinder był malarzem kościelnym, zdolnym, ale zmarnowanym.

HENRYK SIEMIRADZKI CHRYSTUS W DOMU MARJI I MARTY

Wiele względów wyróżnia z tej grupy HENRYKA SIEMIRADZKIEGO (1843—1902). Jego światem nie jest dawna Polska, ale dawna Hellada i Roma. Jego obrazy nie są ilustracjami „momentów" historycznych, ale — przynajmniej pozornie — ilustracją obyczajów starożytności. Tak samo ton i cały charakter płócien uderzająco różni go od naszej szkoły historycznej.

Syn kresowego Polaka z Nowogródka — oficera w służbie rosyjskiej — Siemiradzki urodził się w mikołajewskich czasach w Białgorodzie pod Charkowem. Pierwszym nauczycielem jego w gimnazjum charkowskiem był Bezpierczi, prawowierny klasyk ze szkoły Briułłowa. Za jego natchnieniem Siemiradzki po skończeniu uniwersytetu 1864 r. pojechał do Akademji Petersburskiej, w której przesiedział lat 5, zniósł ją bez walki i protestu, a po zdobyciu wszystkich srebrnych i złotych medalów wyjechał za granicę.

Tym sposobem najwrażliwsze lata młodości spędził zdala od kraju — obcy jego wstrząśnieniom, interesom i uczuciom. Ale i rosyjskiego życia również nie odczuwał — nic go z niem nie łączyło i jego dobrowolna expatrjacja nie jest wcale dziełem przypadku.

W 1870 r. wyjeżdża Siemiradzki do Monachjum, ale nie czuł się tam dobrze, bo już po roku widzimy go we Florencji, jakby szukającego miejsca i warunków dla twórczości swej odpowiednich. W r. 1872 przenosi się z Florencji do Rzymu i tu już na stałe pozostaje, odwiedzając od czasu do czasu kraj, albo jeżdżąc na studja

krajobrazu do Amalfi, Salerno i innych miejscowości południowych Włoch.

Za dzieła swe otrzymał w Paryżu różnemi czasy złoty medal, dyplom honorowy i legję honorową — wreszcie został członkiem paryskiej Akademji Sztuk Pięknych 1888 r. Po Matejce — jedynym.

W r. 1879 będąc w Krakowie na jubileuszu Kraszewskiego, ofiarował krajowi swoje „Pochodnie Nerona", z tem aby stanowiły zawiązek Muzeum Narodowego.

W Rzymie trzymał się na uboczu, żył w wielkim świecie, miał własną willę ze wspaniałą pracownią, gdzie wykonywał zamówienia dla licznych cerkwi i budynków publicznych w Rosji. Tu spędził lwią część życia. Zmarł 1902 r.

Mimo całą trzeźwość jego natury duchowej — Siemiradzkiego nie interesowało życie współczesne. Dlatego unikał Paryża i jego sztuki naturalistycznej — i przenosił się w przeszłość, ale nie polską. Przeszłość polska nie przemawiała do jego malarskiej wrażliwości. Wolał tematy antyczne, mitologiczne, biblijne i t. p., bo te dawały mu sposobność malowania tego, co najbardziej lubił. A lubił malować białe i barwne tkaniny, pięknie udrapowane na manekinie, marmury, po których ślizgają się promienie słońca, bronzy, złoto, wschodnie dywany, nagie ciało, naczynia kosztowne, przedmioty srebrne i t. p. Na jednym z pierwszych jego obrazów „Sprzedaż amuletów" nagi Nubijczyk o czarnej połyskującej skórze pokazuje dwom bogato ubranym damom rzymskim kosztowne przedmioty, posiadające moc czarodziejską. W tle przepyszne dywany, posągi, marmury i t. d. W obrazie „Wazon czy kobieta" bogaty patrycjusz w białej todze siedzi, trzymając na kolanach kosztowne naczynie, przed nim dwóch Syryjczyków pokazuje mu inny towar — nagą, pięknie zbudowaną niewolnicę. Z prawej strony młodzieniec, bujający kolanem krzesło, wpatruje się w nagą piękność, a w tle znów cały przepych azjatyckich dywanów, marmurów, bronzów złoconych, skór lamparcich i t. d.

Wszystkie te przedmioty są malowane z niesłychaną miłością martwej natury i maestrją porywającą. Ich łudząca oko doskonałość, żywe, ale miękko stonowane barwy, harmonijne zestawienia tonów, miłe i zręczne linje całości kompozycji — odrazu zwróciły uwagę na pierwszorzędny talent młodego malarza. Krytyka się nim zajęła, choć nie zawsze entuzjastycznie. Zarzucono mu słaby i pobieżny rysunek figur, które są tylko schematami postaci ludzkiej, banalnemi ogólnikami, pozbawionemi zupełnie cech indywidualnych. Nadto brak im ruchu i wyrazu, t. j. właściwego życia, co jest tem jaskrawsze, że

Siemiradzki zwykle wprowadza do swych obrazów motywy psychologiczne. Figury jego mają p o z y, ale nie mają ruchu. Tak pozującemi są kobiety kupujące amulety, Chrystus u Marji i Marty, wszystkie postaci we „Fryne", w „Dirce chrześcijańskiej" i t. p.

„Ta strona psychiczna—pisze Witkiewicz—jest najsłabszą stroną figur Siemiradzkiego. Nie włada on a b s o l u t n i e w y r a z e m i nie jest w stanie twarzą i ruchem człowieka wypowiedzieć tego, co z jego uczuć nazewnątrz się przejawia. Żadne stany psychiczne, żadne porywy uczuć — poza akademickim szablonem nie patrzą z twarzy przez niego malowanych. Jego ludzie nie mają charakteru indywidualnego, nie mają nerwów, ani namiętności — nie myślą i nie czują. Kobieta w obrazie „Za przykładem bogów" ma ten sam wyraz znudzenia, co — pozująca w „Jaskini Piratów", co — Rzymianka, patrząca na męczeństwo chrześcijan. A przecież jedną całuje kochanek, druga związana powrozami siedzi w jaskini, trzecia patrzy na coś, co mogło wzruszać, a przynajmniej — interesować nawet Rzymianki"...

A gdzieindziej — mówiąc o obrazie „Fryne" i wyrazie jego figur: „Właściwie niema go tu wcale. Zaledwo kilka schematycznych wykrzywień twarzy, jakie można odnaleźć w podręcznikach o wyrazie uczuć, — poza tem tylko ten grymas jakby znudzenia, tak często przez Siemiradzkiego używany"...

„Ludzie ci — to pozbawieni talentu i indywidualności aktorzy, niepewni swoich słów i ruchów, zażenowani wobec widzów, skrępowani i lękający się każdego gwałtowniejszego skurczu mięśni i silniejszego wybuchu głosu".

Krytyka Witkiewicza jest zupełnie słuszna, ale jednostronna, dlatego pomija wiele dodatnich wartości Siemiradzkiego i niedocenia rzeczy zasadniczej — jego talentu — jego ś w i e t n e g o malowania.

Twórczość Siemiradzkiego jest istotnie wyzbyta z pierwiastku psychologicznego, ale było wielu i bardzo znakomitych malarzy, o których można powiedzieć to samo. Cały świat czci genjalne dzieło Tycjana, zatytułowane na domysł „Miłość ziemska i niebieska" — nie wiedząc, co naprawdę wyobraża, co to są za dwie damy, czego chcą i jaki jest związek psychiczny między niemi...

Siemiradzki jest duchowo pokrewny twórcom późnego Odrodzenia włoskiego, jak oni pogodny i zrównoważony, jak oni wrażliwy na melodyjność linji i barwy. W obrazach jego człowiek ma tylko rolę przedmiotu, a wszelkie malowane przedmioty splatają się tu w piękny arabesk linijny i — w zespół barwny, o odrębnej, jemu tylko właściwej, harmonji — jasnej i spokojnej.

HENRYK SIEMIRADZKI — WAZON CZY KOBIETA

Zaznacza się w nich silnie pierwiastek dekoracyjny, co spostrzegł już Witkiewicz. Jednakże Siemiradzki dalej nie poszedł i nie tworzył formy dekoracyjnej, jak później Klimt, pozostał na tym samym gruncie, co wielcy malarze Odrodzenia, Veronese, Tiepolo i in. Na powstanie formy dekoracyjnej było w jego czasach za wcześnie, — on sam zaś nie był naturą poszukującą, twórczą w zakresie formy — indywidualnością dość śmiałą i zdobywczą.

Środek ciężkości leży gdzieindziej. Siemiradzki jest znakomitym kompozytorem w wielkim stylu i pierwszorzędnym malarzem krajobrazu. Już w pierwszych obrazach powstałych w Rzymie przenosi całą akcję pod gołe niebo. Jawnogrzesznica, malowana 1872, jest pierwszą na wielką skalę podjętą próbą pleneru, zresztą o kompozycji silnie jeszcze akademickiej. Potem coraz gęściej posypały się inne: „Taniec wśród mieczów". „Sąd Parysa" — a wreszcie wszystkie prawie późniejsze obrazy.

„Chrystus u Marji i Marty" siedzi na ławie kamiennej, z lewej strony w głębi rodzaj podsieni, winem zarosłej. Przez listowie wina, poprzez korony bliskich oliwek, przedzierają się promienie słońca i kładą złociste plamy na odzież Chrystusa, na Marję, na płyty kamienne podsieni, na dywanik, rozesłany u stóp Chrystusa.

Trudno wypowiedzieć słowami przedziwny efekt światła słonecznego, osiągnięty przez niesłychanie subtelne ustosunkowanie bogatej skali tonów światła i cienia. I nietylko pierwsze plany, ale cały pejzaż w głębi zdaje się drgać w suchem, rozpalonem, przesyconem słońcem powietrzu. Szczegóły niektóre, jak szal błękitny Marji, pień oliwki, dzban na przodzie obrazu, gołębie w głębi — są zdumiewającem arcydziełem techniki malarskiej.

Efekt światła był tutaj tem trudniejszy, że Siemiradzki wcale nie przeciemnia cieni, jak to robiono dawniej dla spotęgowania świateł, — ale przeciwnie — traktuje cień jasno i powietrznie.

Takiem samem arcydziełem są marmury schodów we Fryne. Kto nie widział w oryginale, z jaką brawurą techniczną i z jakiem poczuciem tonu traktowane są szpachlą te wielkie płyty zwietrzałych, wilgotnych, okrytych zieloną pleśnią marmurów, — ten nie może wyobrazić sobie, do jakiego stopnia może dojść doskonałość malarska w oddaniu pewnego motywu. Nic lepszego nie zostawili nam Holendrzy w swoich wnętrzach czy martwych naturach. Tu jest zadanie inne, ale rozwiązane równie klasycznie.

We „Fryne" i w wielu drobniejszych obrazach na dalszym planie widzimy poprzez pnie oliwek przepyszne zalane słońcem pejzaże.

jasne, barwne, słoneczne, drgające. Zwykle zatoka, szafirowe tafle morza, w dali brzeg odległy, górzysty, gęsto migotający skałą.

W Siemiradzkim musimy uczcić jednego z największych malarzy krajobrazu naszej epoki. Pejzaż jego powtarza się i nie ma nastroju, jak pejzaże böcklinowskie, ale ma szaloną, swobodną i brawurową technikę, oraz — w najwyższym stopniu — to, do czego dążyli impresjoniści — światło i powietrze. Zadanie to podjął i rozwiązał niezależnie od impresjonistów — i w tym samym czasie, co oni. O jakichkolwiek wpływach mowy być nie może.

O talencie jego nie można sądzić ani z bardzo poczerniałych „Pochodni Nerona", ani z „Dirce Chrześcijańskiej", która jest jednym z najsłabszych pod każdym względem obrazów Siemiradzkiego. Zresztą czas niesie wszystkim im zagładę, bo farby czernieją i przyszłe pokolenie już nie będzie miało wyobrażenia o pierwotnej świetności jego kolorytu. — Przytem wiele pięknych prac wykonanych było dla Rosji [1]) albo przez nią zakupionych, jak: „Chrystus u Marji i Marty", „Fryne", a z dawniejszych — „Jawnogrzesznica", — pozostanie ogółowi polskiemu nieznanych.

Pomijając malarzy drugorzędnych, jak WIESIOŁOWSKI LUDWIK (1854 — 1892), portrecista BADOWSKI ADAM (1857 — 1903) i inni, czarom świata antycznego uległ jeszcze jeden malarz zdolny, a nadewszystko pracowity — STEFAN BAKAŁOWICZ (ur. 1857 r.).

Uczeń Gersona, akademik petersburski, mając lat 25, wyjechał za przykładem ojca szukać szczęścia za granicą, ale nie do Paryża, tylko do Rzymu, i tu już na stale pozostał. Zaprzyjaźniony z Siemiradzkim, nie poszedł jednak w jego kierunku, raczej Alma Tademy.

Wykonał liczne, niewielkie, starannie kończone a bez temperamentu malowane obrazy z życia starożytnego Rzymu. Umiarkowanie teatralny, bardzo poprawny w formie, stara się wlać trochę życia w antyczne tematy, malując wprost z natury swoich gladjatorów, kwiaciarki pompejańskie, pretorów, patrycjuszów i t. p.

W 1904 r. był na Wschodzie, zwiedził Egipt, cieszył się ciepłem światłem niskiego słońca, grzejącem białe mury, wykonał nową serję prac z Arabami i kapłanami egipskimi w białych szatach. W tych obrazach unika anegdoty — i stara się poprzestać na założeniach czysto malarskich, nie wnosząc jednak do nich nic indywidualnego.

---

[1]) „Wiosna" i „Jutrzenka" plafony dla Nieczajewa Malcewa w Petersburgu, oraz kolosalne płótna „Spalenie zwłok Rusa" i „Ofiary Światosława" dla Muzeum Rumiancowa w Moskwie.

Nie można zamknąć tego cyklu „historyków" bez przypomnienia nazwiska JANA CZESŁAWA MONIUSZKI (1853 — 1908), syna znanego twórcy Halki. Świetnych zdolności i bardzo płodny ten artysta, pomimo trzechletnich studjów w Akademji Petersburskiej, nie nauczył się pracować poważnie. Lekkomyślny, wesoły cygan, odrazu rzucił się do kompozycji, do — „obrazów", malowanych pośpiesznie na tanią sprzedaż — z pamięci, chlastanych szeroko i ze smakiem, ale bardzo manierycznie i płytko. Czasem tylko jakiś z natury malowany szczegół: kapelusz, rękawiczki czy bucik — świetnem odczuciem formy mówi, czem mógłby być Moniuszko.

Obrazy jego, oparte na tematach z końca XVIII, albo początku XIX w., świadczą nietylko o nadzwyczajnej łatwości kompozycyjnej, ale — zawsze prawie — mają ciekawe założenia, a przynajmniej — ciekawe pomysły kolorystyczne. Czarne sprzęty wspaniale odbijają na tle żółtej ściany, biały lampas gra jak srebro na granatowych spodniach ułana, każda barwa lokalna kładziona śmiało, wszystkie razem łączą się w dźwięczny i miły zespół. Moniuszko był wielkim talentem kolorystycznym, zmarnowanym wskutek zgubnego wpływu otoczenia i braku szlachetnych, artystycznych podniet.

RUCH NATURALISTYCZNY

REALIŚCI

PLENER I IMPRESJONIZM

KRAJOBRAZ

RUCH
NATURALISTYCZNY
REALIŚCI

PĘCZARSKI
BUDKOWSKI
GIERYMSKI MAX. GIERYMSKI ALEKSANDER
CHEŁMOŃSKI
W. KOWALSKI. CZACHÓRSKI. PIECHOWSKI
RYSZKIEWICZ. KOTSIS. F. EJSMOND. PIOTROWSKI
ŁUSKINA. KONIUSZKO. KONOPACKI. BILIŃSKA

SZYMANOWSKI. BOZNAŃSKA. JASIŃSKI. GROCHOLSKI

W. KOSSAK
BR. AJDUKIEWICZE. ROSEN. CHEŁMIŃSKI. POCHWALSKI

LENTZ
KAMIEŃSKI ANTONI
GORSKI. BAGIEŃSKI

CHMIELOWSKI. WITKIEWICZ. KOTARBIŃSKI

W warszawskiem Muzeum Narodowem znajdują się dwa bardzo godne uwagi obrazy. Jeden z nich wyobraża, jak się zdaje, dwóch szulerów, oglądających przy świetle świecy fałszywy banknot, — drugi — człowieka lat średnich, z bródką napoleonką, badającego także przy świecy monetę złotą. Obrazy te małobarwne, prawie monochromje, zastanawiają dwukrotnie i bardzo uporczywie i sumiennie studjowanym motywem

światła, doskonałym jego rozkładem na twarzach osób działających, a przedewszystkiem — ich wyrazem. Wyraz ten zwłaszcza u szulerów jest odczuty genjalnie. Jeden z nich krzywi gębę niemiłosiernie, drugi (i ten jest najciekawszy) roześmiał się drwiąco i klepie pierwszego po ramieniu.

Figury prawie naturalnej wielkości, do połowy zasłonięte stołem, na którym nastawiano wszelką martwą naturę, zdradzają niewątpliwy wpływ Quintyna Metsysa, wówczas mało jeszcze znanego mistrza. Autor jednak poza ogólną konstrukcją obrazu nie naśladuje flamandzkiego mistrza, lecz obserwuje i tworzy zadziwiająco samodzielnie.

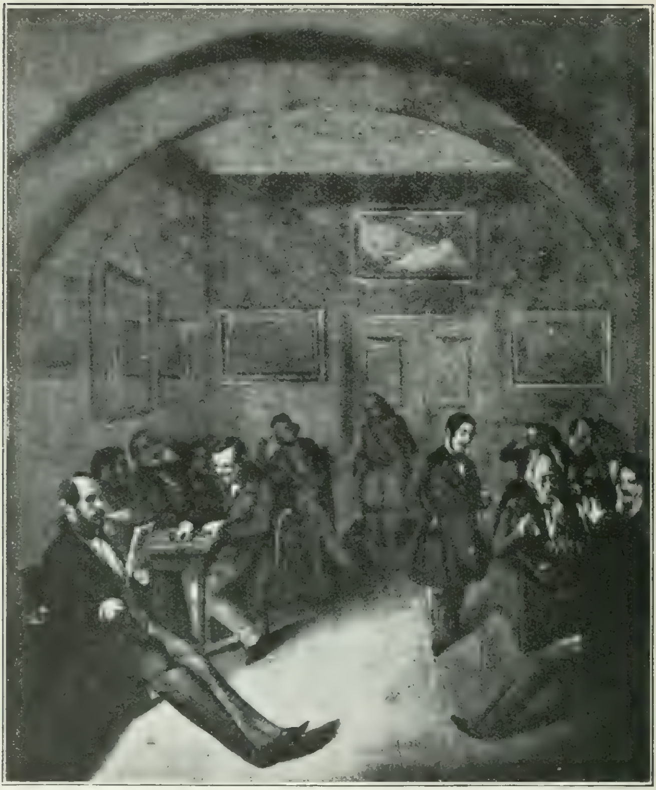
Twórcą tych dzieł jest dawno umarły i zapomniany artysta warszawski — FELIKS PĘCZARSKI. Biografowie zapomnieli o nim, nieznana jest data jego śmierci i urodzin. Obrazy swe wystawiał między 1830 a 1850 rokiem, były to sceny osnute na tle życia ówczesnej Warszawy, uderzały odrębnością charakteru i, jak stwierdza Gerson, nie były bez wpływu na młodzież. — Jest to zrozumiałe — w Pęczarskim przy całym braku dobrej szkoły, właściwym ówczesnemu pokoleniu, uderza fenomenalne i bardzo samodzielne odczucie życia.

Jego obraz „Honoratka" wyobraża wnętrze słynnej w czasach Mochnackiego kawiarni na ulicy Długiej. Poza brakami perspektywy, z którą biedny głuchoniemy malarz nie umiał sobie poradzić, jaka niezwykła świeżość i bystrość obserwacji! Jak naturalnie zajęty gazetą gość na pierwszym planie! Inny grający w szachy, stary jegomość w okularach, trzyma figurę w ręku, nie mogąc się na ruch zdecydować. Jakiś mały pan, stojący obok, z wielką flegmą przygląda się grze. Ale arcydziełem ruchu i wyrazu jest młody człowiek, grający w warcaby, który zrobił posunięcie rozstrzygające i roześmiał się nagłym, urywanym, nerwowym śmiechem, zadziwiająco zaobserwowanym. Nawet braki perspektywiczne obrazu pochodzą stąd, że malarz ustawił stalugi zbyt blisko malowanych osób, i powtórzył zbyt wiernie karykaturalne stosunki, które się wskutek tego wytworzyły. Wszystko pełne życia i humoru, a bez żadnych anegdotycznych pomysłów w rodzaju Knaussa, bez podkreślań, poprawek, upiększeń itp.

Pęczarski jest samorodkiem, miał wszelkie dane na pierwszorzędnego artystę i, gdyby się urodził w Paryżu, byłby nim został. Ale niestety, żył w świecie, który nie umiał szlifować swoich diamentów, i Pęczarski — niedouczony, niedopowiedziany malarz, utonął w zapomnieniu. Ten zapomniany artysta jest ojcem naturalizmu w malarstwie polskiem.

FELIKS PĘCZARSKI SZULERZY

Istota bowiem naturalizmu tkwi nietyle w temacie rodzajowym, ile w sposobie wyrażenia go — ujęcia życia... Dlatego z obowiązku tylko historja sztuki wspomina BUDKOWSKIEGO GUSTAWA (1813—1884). Ten miał wszystko, czego brakowało Pęczarskiemu, ale nie miał jego samodzielności i poczucia życia. Dlatego, mimo że z Petersburga, Düsseldorfu, Paryża, Rzymu wyniósł stosunkowo duży zapas wiedzy, jednak nie umiał jej zużyć w sposób twórczy. Jego zimne, nieodczute rodzajowe obrazy, jak „Wdowa" przed portretem męża, „Dama z psem", „Paź", wąchający łakomie kwiatek na piersiach mocno wydekoltowanej piękności, Włoszka klęcząca u konfesjonału „Przed



FELIKS PĘCZARSKI HONORATKA

spowiedzią" i t. p., konwencjonalne w kompozycji, poprawne w wykonaniu, mało kolorystyczne — nie wnoszą do sztuki nic własnego, nic z tego, co się daje świeżością ducha i szczerością obserwacji.

Podobnie fałszywy naturalizm daje nam KOTSIS ALEKSANDER (1836—1877), mdły i bezindywidualny malarz scen z życia chłopskiego, wzorowanych w formie i treści na anegdotycznem malarstwie niemieckiem. Dzieci wypijają pokryjomu świeżo udojone mleko, roz-

FELIKS PĘCZARSKI — SZULERZY

MAXYMILJAN GIERYMSKI PIKIETA POWSTAŃCZA (fragment)

gniewana matka daje im klapsy, dziewczyna rozlała śmietanę i stoi nad nią przestraszona i t. p. Kotsis ma dobre chęci, maluje zagrodę polską z natury, wnętrze izby z natury, tylko nie umie się zdobyć na prawdę typów i surową powagę życia chłopskiego.

Epigonem tego kierunku jest malarz gładziutko malowanych anegdotek ludowych, EJSMOND FRANCISZEK (ur. 1859) spóźniony bardzo, bo o dwadzieścia trzy lat od Kotsisa młodszy.

Natomiast godny wspomnienia, zwłaszcza w zakresie portretu, który wyczuwa w charakterze jak mało kto ze współczesnych, jest ALFRED RÖMER (1832—1897).

Poszczególne pierwiastki istotnego naturalizmu dają się wykryć i w sztuce Matejki. Czemże innem jest np. jego forma tak doskonała, jego nieprawdopodobna namiętność, z jaką odtwarza ściśle z natury każdy kawałek swego obrazu. — Jest w tem coś pokrewnego prerafaelitom angielskim, ale mistrzostwo formy Matejki przechodzi wszystko, co było w tym czasie namalowane w Anglji.

Musiała jednakże i o Polskę uderzyć fala „naturalizmu klasycznego" — naturalizmu Zoli, Coubertów i Leiblów. Stało się to w latach 70-tych i 80-tych głównie na terenie warszawskim. — Nadeszła ona nie bezpośrednio z Paryża, ale przeważnie z Monachjum, które w tym okresie stało się wybitnem ogniskiem artystycznem, dokąd tłumnie ciągnęła młodzież polska. Wszyscy prawie artyści tego pokolenia spędzili w Monachjum po kilka lat, niektórzy, jak Brandt, Wierusz-Kowalski, Czachórski, Grocholski i inni — mieszkali tam stale. Kolonja polska była tu wyjątkowo silna i żywotna. Stosunki z Bawarami przyjacielskie. Temperatura pracy wysoka.

Jednak szkoła, której szukano w Monachjum, nie przeszkodziła, że naturalizm polski przejawił się w sposób nawskroś samodzielny i w formie i w treści. Wspólnem i jedynem hasłem, wszystkich obowiązującem — było — dobrze obserwować i ściśle z natury malować. Wybitniejsi malarze dosyć prędko pozbywali się brunatnych „sosów" monachijskich — jedynej naleciałości szkoły — i odnajdywali własną formę artystyczną. Jeżeli zaś mówić o „wpływach", to na młodzież polską wpływała nietyle niemiecka sztuka, ile najwybitniejsi artyści kolonji polskiej.

Jednocześnie atmosfera, panująca w kraju po upadku styczniowego powstania, stanowiła podatny grunt do rozwoju naturalizmu w sztuce. Pozytywizm warszawski silił się na trzeźwe, realne ujmowanie zagadnień społecznych, wydrwiwał fantazję i wszelki romantyzm ducha. W nauce wyraził się na terenie warszawskim — głównie popularyzacją wiedzy przyrodniczej, na terenie zaś krakowskim badaniami historycznemi również owianemi duchem trzeźwego i bezlitosnego krytycyzmu.

Jeżeli mimo to wszystko malarstwo naturalistyczne nie zostało przyjęte z otwartemi rękami, to tylko dlatego, że sztuka wogóle nie była potrzebą życia polskiego, i że jej dzieje w XIX w. stanowią poprostu martyrologję talentów.

Najpierwszymi i najbardziej objektywnymi przedstawicielami nowego prądu byli bracia G i e r y m s c y.

Synowie urzędnika w szpitalu Ujazdowskim, dzieci miasta nowoczesnego, bez wspomnień promiennych na wsi spędzonej młodości, obcy i niechętni szlachetczyźnie, jej tradycjom i ideałom, bardzo trzeźwi, bardzo krytyczni — szukali tej trzeźwości i w malarstwie. — Szukali prawdy nagiej, bez fantazji, bez uczuć i bez upiększeń. Matejko nawet nie umiał ich wzruszyć. Max wyrażał się o nim przecież — „to nie jest malarz"... Miał go za literata i historyka...

MAXYMILJAN GIERYMSKI — ULICA W MIASTECZKU

Już w sztuce starszego z braci, MAXYMILJANA GIERYMSKIEGO (1847—1874), przebija wyraźnie zerwanie z tradycją — nuta chłodnego, ale głębokiego realizmu. Dosyć porównać jego „Pikietę powstańczą" z odpowiednim rysunkiem np. Lituanji Grottgera. U Gierymskiego niema żadnego dramatycznego momentu, żadnego bohaterstwa i żadnego bohatera. Jest tylko dwóch zwykłych ludzi, na pospolitych szkapiątkach. Spokojnie siedzą na koniach, pilnie poglądając w dal, bez żadnych objawów głębszych wzruszeń. Podobnież doskonale pomyślana jest figura chłopa, niby niedbale, bez śladu patosu zwróconego w podejrzaną stronę.—Tak samo pojęta jest jego „Rewizja w dworku szlacheckim", w której dopatrzył przedewszystkiem malowniczą stronę światła księżycowego.

Kiedy się patrzy na te prace Maxa, ma się wrażenie nie poematów natchnionych, jak u Grottgera, ale prawdy nagiej, a objektywnej. Są to ogromnie ścisłe, fotograficzne niemal dokumenty. Czuć w nich umysł świetnie obserwacyjny, ścisły, ale — chłodny. Do obrazu nie przemknął ślad żadnego wzruszenia poza czysto malarskiem.

Jeszcze silniej ten duch trzeźwej, objektywnej obserwacji przebija w jego scenach z małego miasteczka. Prosto skomponowane, pełne charakteru domy i grupy ludzi — bez żadnego wyraźnego celu wyległych na ulicę; robią wrażenie uchwyconych w całej ich przypadkowości ruchu przez fotografję migawkową.

Maxymiljan Gierymski po pierwszych studjach w Warszawie, jako młody 20-letni chłopiec wyjechał do Monachjum. Tu świetne jego zdolności zwróciły odrazu uwagę profesorów Akademji, a także

ALEKSANDER GIERYMSKI W ALTANIE

Brandta, z którym Max wszedł w bliski i ciepły stosunek. — Już w 1868 r. Gierymski wynajmuje sobie własną pracownię, prócz tego maluje u słynnego batalisty, Franca Adama. Po pierwszej wystawie, na którą posłał swoją „Wieczornicę" i „Pojedynek Tarły" — zaczyna się okres powodzenia. Obrazy Maxa — zwłaszcza sceny z XVIII w. polowania p a r f o r c e, pojedynki z doskonale malowanemi końmi wyróżniane przez krytykę niemiecką, nagradzane na wystawach, nabywali chętnie bogaci Anglicy. Trwało to jednak krótko. Już 1873 r. choroba piersiowa zapędziła Gierymskiego do Meranu, a w następnym umiera on w Reichenhallu, mając lat zaledwo 27!

Trudno powiedzieć ostatnie słowo o jego talencie, bądź co bądź niewypowiedzianym. W tem, co wykonać zdążył, ujawniły się niezwykłe zdolności o d t w ó r c z e, oparte na obserwacji chłodnej, naukowej niemal, nieskażonej fantazją, indywidualnemi popędami, wybuchami temperamentu malarskiego i t. d. Dalszy ciąg zerwanej przedwcześnie nici podjął młodszy brat jego — Aleksander.

Jeżeli karjera artystyczna Maxa Gierymskiego była jednym szeregiem powodzeń zdumiewających, niewytłumaczonych nawet jego istotnym talentem, — to jakże inaczej ułożyło się życie

ALEKSANDER GIERYMSKI PRZED POGRZEBEM

ALEKSANDRA GIERYMSKIEGO (1849—1901). Poszło ono pod pewnym względem szlakami dobrze wydeptanemi przez artystów polskich — szlakami nędzy, zapoznania, szamotań się daremnych, obłędu i śmierci w szpitalu.

Kiedy po krótkim pobycie w warszawskiej Szkole Rysunkowej pojechał Aleksander, na wezwanie brata, do Monachjum, powodzenie zdawało mu się uśmiechać. Profesorowie akademji zwrócili uwagę na jego niezwykłe zdolności, wyróżniali go i nagradzali. Po kilku latach pracy obaj bracia pojechali do Rzymu. Tam to powstaje wielki obraz Aleksandra „Austerja" i drugi „Gra w mora". Oba one wykazują duże opanowanie techniki malarskiej, a jednocześnie zastanawiają słabem odczuwaniem życia, t. j. tego, co było nerwem malarstwa np. Chełmońskiego. I w późniejszych pracach Gierymskiego figury mają w sobie coś z pozującego modela albo też — fotografji z natury. Świadczy o tem aż nadto wymownie jego „W altanie".

Po dłuższym pobycie za granicą Gierymski 1879 r. przyjechał do Warszawy na stałe, malować „Polskę". — „To jest Żydów i k..." jak sam dodał. Powstaje tu szereg niewielkich jego obrazów „Trąbki", „Solec", „Piaskarze", „Nad Wisłą", „Brama na Starem Mieście" i in., a także mnóstwo rysunków — widoków Warszawy lub Kaźmierza,

ALEKSANDER GIERYMSKI PIASKARZE

zwłaszcza licznych 1883 r., umieszczanych przeważnie w Tygodniku Powszechnym.

Dziesięć lat trwało to borykanie się artysty z sobą samym, z własną sztuką i ze społeczeństwem, którem boleśnie gardził, a które nie umiało mu wzamian dać nic więcej nad chłodny szacunek. Wreszcie wyjeżdża Gierymski z Warszawy, rozgoryczony i zraniony, — przebywa kolejno w Paryżu, Krakowie, Monachjum, Włoszech, pochłonięty niezmordowaną, a wyczerpującą go pracą. Wszędzie się czuje źle i bezdomnie. Wreszcie kiedy zaczęło mu świtać powodzenie, siły jego duchowe okazały się stargane doszczętnie. Podczas pobytu we Włoszech Gierymski ulega obłędowi, a 1901 r. umiera nie w szpitalu jedynie dzięki przyjacielskiej opiece, jaką go otoczył rzeźbiarz Madeyski, stale mieszkający w Rzymie.

Dzieło jego nie jest zupełnie jednolite. Pierwsze prace — nacechowane wpływem brata — są czemś ogromnie różnem od jego późniejszej „Gry w mora" i innych tej epoki. Te znów zdają się nie mieć nic wspólnego z obrazami czasów warszawskich. Patrząc na te ostatnie, ma się wrażenie, jakby artysta zrywał z łatwemi triumfami przeszłości, które sam uważa za szkolne, czy próbne, — i —zaczął wszyst-

ko od nowa. Dopiero w warszawskich „Solcach" i „Piaskarzach" widać jasno, że Gierymski jest opętany przez demona ścisłości. Trudno wyrazić, ile pracy zaciekłej, ile obserwacji, ile subtelności rysunkowej — z namiętnością prymitywa wkłada Gierymski w te skromne płótna. Figury ludzkie poprostu nie modeluje, a rzeźbi, — tak samo zresztą kamienie bruku, odrzwia portalu na Starem Mieście, piasek na gabarach, oślizgłe, mokre belki tratew i całą tę martwą naturę naszego Powiśla. Barwa jest tu na drugim planie, — obrazy są trzymane w dość ciemnym, brunatnym, ciepłym tonie.

Paryż i Włochy przyniosły dalsze przemiany. We Włoszech wrażliwość artystyczną Gierymskiego uderzyły zabytki dawnej sztuki — cudowne kościoły byzantyjskie, romańskie, gotyckie, ich spatynowane ściany, ich marmurowe ambony i nagrobki, ich ołtarze, tabernakle, chrzcielnice i t. p. połyskujące złotem, zdobne bronzem, wykładane kosztownemi kamieniami, ich mozajki, posadzki, stare sprzęty—całe to wspaniałe muzeum, cudowny zespół sztuki, jaki znajdziemy w każdym niemal starym kościele włoskim. — Przedewszystkiem zaś porywało go światło, wsączające się przez witraże okien, borykające z mrokiem zalegającym wnętrze, połyskujące na mozajkach, na złocie, na barwnych szlifowanych marmurach, na włosach modlących się kobiet. Pociągała go wspaniała malowniczość tej natury martwej, jej spokój i uległość, które tak odpowiadały wyjątkowo silnym popędom o d t w ó r c z y m Gierymskiego i zarazem oszczędzały mu wszelkich wysiłków wyobraźni. — Tej zresztą Gierymski nie uznawał, i w sztuce jego wyobraźnia nie ma nic do powiedzenia. Jego włoskie wnętrza, takie jak katedra w Sienie, Capella Palatina w Palermo, Ś-ty Marek w Wenecji i t. d. są — podobnie jak dzieła Holendrów — arcydziełami formy malarskiej, objektywnego odtwarzania natury i zrozumienia poezji światła. To wyjątkowe odczuwanie światła jest jednym z najistotniejszych rysów jego talentu.

W dzieła te włożył Gierymski całą cześć dla natury, całą miłość, jaką miał dla niej w swojem skrytem, pozornie chłodnem sercu.

Szukając coraz to nowych zadań i trudności, zwraca się Gierymski do studjów nad efektami światła pod gołem niebem. Ale nie nęcą go słoneczne plenery, które mu się wydawały za tanie i pospolite. Uwagę Gierymskiego zajęły dramaty barwnych świateł ulicy — blaski latarń gazowych i elektrycznych, walczące z poświatą dnia gasnącego — z delikatnem, zamierającem światłem zorzy. Już w „Trąbkach" nie Żydzi modlący się są bohaterami obrazu, ale gorące światło pozachodnie... Na podobnem założeniu powstaje szereg późniejszych — pierwszorzędnych dzieł tego artysty, jak „Plac Maksymilja-

na w Monachjum", gdzie motywem jest kontrast świateł sztucznych i naturalnych, — jak paryskie widoki Sekwany, Luwru i t. d. Sekwanę malował wielokrotnie. Raz chłonie ona w siebie złocisto zielonawą światłość zorzy — i cała żyje w rozedrganiu blasków, na tle których majaczą ciemne sylwety holowników, ciągnących gabary. To znów wszystko zatopione jest w jasno sinawej mgle, która zalewa miasto, zaciera sylwety Luwru, spowija liljową dymką wody Sekwany, — tylko na niebie wśród sinych chmur otworzyła się wąska, prosta szczelina seledynowej smugi błękitu.

Potem przeszedł do efektów nocy. — W „Luwrze" widzimy poprzez ogromny łuk, wybity w ciemnej masie murów budynku, kawałek placu Zgody, rozświetlony szeregiem lamp elektrycznych. Motywem zasadniczym obrazu był tu kontrast blado fioletowego światła elektrycznego, z cytronowo-żółtawem lampy gazowej, zawieszonej na murze pierwszego planu. W mglistem powietrzu majaczą ciemne, miękkie w konturach, doskonale odczute sylwety przechodniów.

Te wnętrza, a zwłaszcza widoki uliczne, oparte są nietyle na założeniach rysunkowych, jak „Piaskarze" i „Stare Miasto" — ale na kolorystycznych. Wymagała tego sama natura zadań — studjum światła; mury, mosty, parowce, postaci ludzkie są tu czemś pomocniczem, — służącem jedynie do wykazania jego efektów.

Rozwiązać te zadania mogła jedynie barwa. Gierymski nie miał żywiołowego, subjektywnego jej poczucia, jak Makart, Delacroix albo Monticelli; jednakże przez zapamiętałe studjowanie efektów światła doszedł do odtwarzania go z iście łudzącą doskonałością, — opanował ogromną skalę tonów, aż do najsubtelniejszych, ledwo uchwytnych, zawisłych od drgnięcia światła na grudce grubo położonej farby. Zawzięta, dziesiątki lat trwająca walka z naturą — zakończyła się zwycięstwem artysty. Nie przyszło ono darmo. Duch Gierymskiego załamał się i zapadł w mrok. — Ostatnie prace, do których należy „Widok z Werony" (w Zachęcie warszawskiej), znamionują zupełnie wyraźny rozkład jego władz twórczych.

Życie Gierymskiego było ciężkie. Sztuka nie dała mu radości, jak tylu innym, przeciwnie — była dręczycielką i ssała jego żywą krew. Upędzając się za chimerą doskonałości objektywnej, walczył o nią bohatersko, bez pardonu i kompromisu. Dręczony nadmiarem chorobliwego krytycyzmu, latami całemi przerabiał swoje obrazy, skrobał je, przemalowywał, często psuł doskonale zaczęte. Często krajał, kopał i wyrzucał.

Gdyby Gierymski był tem, co nazywamy silną indywidualnością, t. j. miał wyobraźnię i jasny — zdecydowany w kierunku popęd twór-

czy, jak Blake, Monticelli, czy Wyspiański — byłby szedł bez wahania po linji swoich instynktów, tworzyłby sztukę żywiołowo — z jej „brakami" i „zaletami" — świadomy, że tu idzie o przejaw indywidualnego genjuszu, a nie o prawdę objektywną.

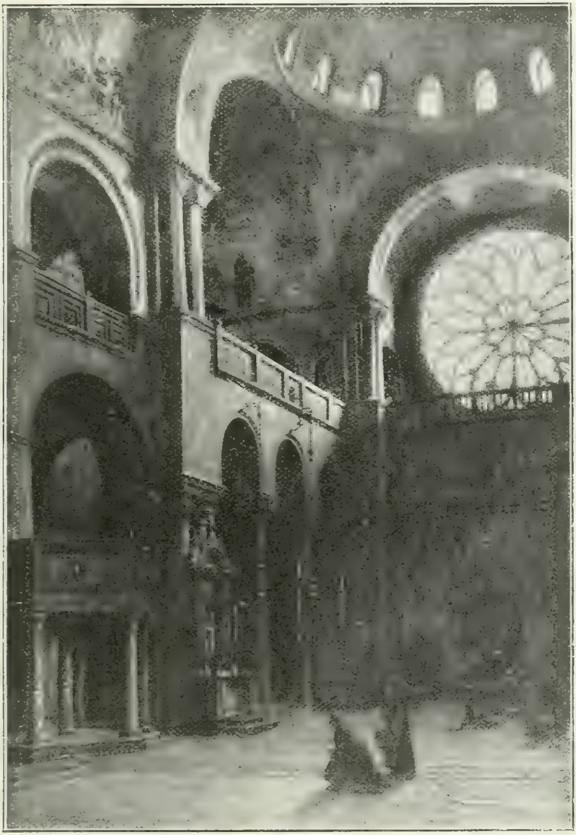
Ale Gierymski tych pozytywnych popędów twórczych nie miał. Natomiast opętała go siła negatywna, niszcząca — superkrytycyzm. Dlatego w męce i miotaniu się bez końca stargał siły i załamał się wreszcie.

I życie człowieka również było ciężkie. Przeszedł je w samotności, bez bliskich i serdecznych stosunków z ludźmi, bez jednego promienia miłości. Szorstki, ironiczny, przykry w stosunkach — trzymał się na uboczu, nosił w sobie zarody choroby umysłowej, której dwukrotnie ulegał. Ze „społeczeństwem" stosunek był żaden. Gierymski uderzył się o jego chłodną obojętność, cierpiał nad każdą lekceważącą krytyką, czuł się jak liść oderwany od drzewa. — „Ojczyzną moją — mawiał z bolesną ironją — Szpital ujazdowski"... Nieporozumienie to, jak sądził, płynęło stąd, że dla powodzenia w Warszawce niezbędną jest blaga, reklamka, stosuneczki i tym podobne świństwa, na które się otrząsał. Ważniejszym jednak powodem było, że ogół — w malarstwie jego nie widział poezji, uczucia, nie znalazł wzruszającej treści literackiej, o którą mógłby zaczepić myśl — i dla której wybaczyłby artyście jego doskonałość formy... Ta mogła przemówić tylko do wyjątkowych w sensie kultury i upodobań jednostek. A tych — niestety — było wówczas jeszcze zamało.

W drugiej połowie XIX w. dokonały się na ziemi naszej zasadnicze zmiany i to nietylko polityczne. Zmienił się typ życia i cały wygląd naszego kraju.

Dawna Polska, ta, o której pisali z sercem wezbranem miłością i tęsknotą nasi poeci romantycy, — ta, za którą marły z szablą w dłoni i rozpaczą w sercu pokolenia ojców i dziadów naszych, ta Polska odeszła w przeszłość niepowrotną w oczach jednego czy dwóch pokoleń. Starł ją duch czasu. Zniknęły dawne — tęgie i zamaszyste — rasowe typy szlacheckie, poszedł w niepamięć odwieczny obyczaj, poburzono stare dworki i wycięto lasy, aby pobudować nowe... Wyprzedano lub poniszczono piękne stare sprzęty.

Tak samo zmieniła się wieś i ludek wiejski. Wieś rozpadła się na kolonje... kmiotek zrzucił sukmanę — ustroił się w modny surdut i melonik, — z wędrówek na „saxy" przyniósł nowe pojęcia i nowy obyczaj, — a raczej brak wszelkiego obyczaju...



ALEKSANDER GIERYMSKI KOŚCIÓŁ ŚW. MARKA

I krajobraz nie ostał się wobec tego potoku zmian. Wycięto prastare puszcze, co mu dawały swoiste piętno, — na ich miejscu tu i owdzie stanął zagajniczek, w rzędy siany, — rozległe aż po horyzont pola wielkich majątków ustąpiły miejsca drobnym, posiekanym grzędom kolonistów, — wszędzie stanęły cegielnie, tartaki i zady-

miły kominy fabryczne. Wielkie linje dawnego krajobrazu — znikły. Nawet klimat stracił tęgość i jędrność dawną.

Piękny sen szlacheckiego bytu, w którym dźwięczały tony głębokiej poezji, ten sen piękny — do końca prześniony — sczezł nagle, zasunął się w otchłanie czasu — i stał legendą dla nowych ludzi. Odrębną dotąd i pełną charakteru ziemię polską — pokrył środkowo europejski retusz.

Zanim się to stało — ściślej — kiedy się to już działo — znalazła ona swego ostatniego i największego barda — Chełmońskiego.

Wprawdzie już w poprzedniem pokoleniu Juljusz Kossak wyśpiewał swoją „pieśń o ziemi naszej", ale Kossak, mimo swój tak świetny i samorodny talent, nie ma ani głębi, ani burzliwej potęgi Chełmońskiego. Przytem zawsze krępował go brak szkoły — wiedzy artystycznej — jaka uderza w pracach Chełmońskiego.

Do tego — Kossak jest dziecięciem zeszłowiecznego romantyzmu. Nietylko przeszłość, ale i teraźniejszość — życie wsi polskiej — polowania, przejażdżki, stadniny i t. p. traktuje łatwo, zręcznie, z wielkiem odczuciem, ale nie bez pewnego idealizmu, właściwego jego epoce.

Chełmoński dojrzewał już w innym świecie. W młodości jego grzmiały i toczyły się od końca do końca Europy hasła naturalizmu. Szukano prawdy i charakteru w ich najwyższej dostępnej malarstwu potędze. Zwrócono oczy wyłącznie na życie bieżące, bo tylko ono było dostępne studjom bezpośrednim, — ale zato pogłębiono zrozumienie tego życia i oddawano je z nieznaną przedtem ścisłością.

Chełmoński jest niewątpliwie dziecięciem tej epoki, ale jego przynależność do „szkoły" bardzo luźna. Ma on nietylko swój własny świat, ale także swój własny sposób widzenia — i własne środki malarskie. Jego potężna indywidualność, jego burzliwy temperament, jego siła uczucia i głęboka poezja ducha — rozsadzają poprostu ramy naturalizmu. Dzieło jego jest w gruncie czemś, co nie przylega do ram żadnej szkoły.

JÓZEF CHEŁMOŃSKI (1850—1914), ur. we wsi Boczkach na Mazowszu, uczył się w Warszawie pod kierunkiem Gersona, ale przy całej czci dla mistrza — poszedł rychło własną drogą. W roku 1871 wyjeżdża do Monachjum, tam już maluje więcej u siebie w pracowni, aniżeli w Akademji. Pozostawał tu krótko — dwa lata zgórą zaledwie.

Już w Monachjum powstają wybitne obrazy Chełmońskiego jak „Deszcz", „Muzyka w karczmie", „Pocztarek" i in. Jednakże ani Monachjum, ani krótki zresztą i przelotny pobyt w Petersburgu nie

JÓZEF CHEŁMOŃSKI NA FOLWARKU

podziałały na niego tak, jak wycieczki na Ukrainę między latami 1870—1875. Stamtąd przyszło objawienie. Zobaczył tam bujny i szeroki pejzaż — stepy, których ogrom i poezja piersi mu rozparły. Zobaczył wspaniałe, osobliwe typy szlachty kresowej, jakby z innego stulecia, — w strojach, ruchach, obyczajach staroświeckich, uchowanych tu w zapadłym ukraińskim kącie. Do tego galerja nieoceniona służby dworskiej, chłopów, dziadów, bałagułów, wreszcie polowania, jarmarki, czwórki rozszalałe — życie rwące, bujne — pełne charakteru.

Ocknął się w Chełmońskim dziki, nieokiełzany temperament stepowca. Zachciało mu się oddać to cudowne życie kresów w całym jego uroku siły i charakteru — i w całej poezji stepów.

Tam zbudził się wielki Chełmoński, — Ukraina zrodziła największe jego arcydzieła.

Ogromną rolę odgrywa w nich koń...

Takich koni sztuka dotąd nie znała. Nietylko Ajdukiewicz, ale nawet Brandt, nawet Kowalski dalecy są od tej siły, tembardziej zaś znakomici bataliści francuscy. Meissonier znał wprawdzie kształt konia tak, jak M. Anioł — człowieka, ale nie umiał poprostu zrobić z tego użytku, bo nie odczuwał ruchu. Aimé Morot maluje olbrzymie — naturalnej wielkości konie z maestrją i wiedzą ogromną, a nawet nie bez poczucia ruchu, ale w tej wiedzy i poczuciu jest więcej studjów, nauki — i — fotografji, aniżeli właściwej intuicji. Morot jest chłodnym badaczem. Chełmoński zaś nie tylko zna budowę konia wogóle, ale rozróżnia cechy indywidualne — daje portrety

JÓZEF CHEŁMOŃSKI DZIADY

koni jak i ludzi, — a wreszcie odczuwa ich ruch i psychikę tak — jakby się sam wcielał w zwierzę...

„Na folwarku" pod schyłek pylnego dnia letniego odbywają się oględziny — wczoraj, czy dziś nawet, kupionego ze stadniny konia. Przed starego pana przyprowadził fornal karego ogiera tęgiej, krępej budowy. Ale zwierzę nieufnie i wrogo tuli uszy, wyciąga chrapy i toczy krwawemi oczyma ku obcemu... Tylne nogi odsadził daleko w tył i podał się cały naprzód tym niesłychanie wyczutym, przez nikogo dotąd nie podpatrzonym ruchem.

Niemniej genjalnie skomponowana jest w „Odjeździe" czwórka rwących, bijących niecierpliwie kopytami, pobrzękujących janczarami — z trudnością przez fornala wstrzymywanych koni. A jeszcze większem — i na które słów brak — arcydziełem jest ta czwórka wioząca „starego pana" w saniach, po podmarzniętem błocie ukraińskiem, w czasie poczynających się roztopów. Czemś nieopisanem są te trzy łby białych, rwących się rześko, owianych wiosennym wia-

JÓZEF CHEŁMOŃSKI WYJAZD (fragment)

trem stepu — koni. A jednym cudem odczucia jest tarantowata klacz z brzegu, którą przed chwilą Wasyl czy Stepan podciął ostro biczem... Poderwanie się nagłe klaczy, ruch jej tylnej nogi, — ogona, którym sobie „poprawia" uderzenie — jest czemś zupełnie niebywałem w dziejach malarstwa.

Podobnie ta „Trójka" rozszalałych bestyj, pędząca „dartego orła" po ulicy jakiegoś rosyjskiego miasteczka. Podobnie koń, zapadający w grząską ziemię i — postękujący z wysiłku pod ciężarem olbrzymiego chłopa ze srogą gębą i nahajem w garści — wiszący w warszawskiej Zachęcie.

Tylko w Polsce mógł się urodzić artysta tak bezprzykładnie odczuwający konia... W tej Polsce, gdzie pokolenia całe — życie spędzały na koniu, gdzie koń dzielił z jeźdźcem sławę wiekopomnych zwycięstw i walk bohaterskich — wspaniałej epopei jazdy polskiej.

Koń wszedł — wsiąknął do naszej duszy i krwi. Nawet w dzisiejszym mieszczuchu odzywa się ten atawizm niezmożony — i dziecku polskiemu nie można zrobić większej radości, jak kupując mu konika. — Tak samo dziecko angielskie będzie się najwięcej cieszyć łódeczką, czy statkiem maleńkim...

Chełmoński zresztą — natura pierwotna i żywiołowa — ma w sobie jakiś genjusz pierwotny w odczuwaniu zwierząt wogóle. Działa tu nietylko nieprawdopodobna pamięć wzrokowa, ale jeszcze coś duchowego, co go z tym światem zespala. Jakież nieporównane są jego psy np. „Na folwarku", — a zwłaszcza to psiątko, co pozazdrościło innym pieszczot z panią i pędzi jak opętane—„upochlebia ogone i usami",— lekko — ledwo sylwetą zaznaczone... Albo wielki kundys, co zawsze chodzi ze „starym panem" i jest tak samo poważny jak on, — a teraz oto bawi się w znawcę i siedząc, przygląda się uważnie nabytemu ogierowi.

Na obrazie „Noc" — w zbiorach Kronenberga — stoi stróż nocny z całą gromadą świeżo wypuszczonych psów, wobec których niczem są zwierzęce poematy Kiplinga. Gdzieindziej tak samo genjalnie odczute zające, żórawie, dropie i t. d., odczute zawsze w chwili pewnych przeżyć duchowych... Chełmoński jest najgenjalniejszym obserwatorem życia wszelkiej istoty.

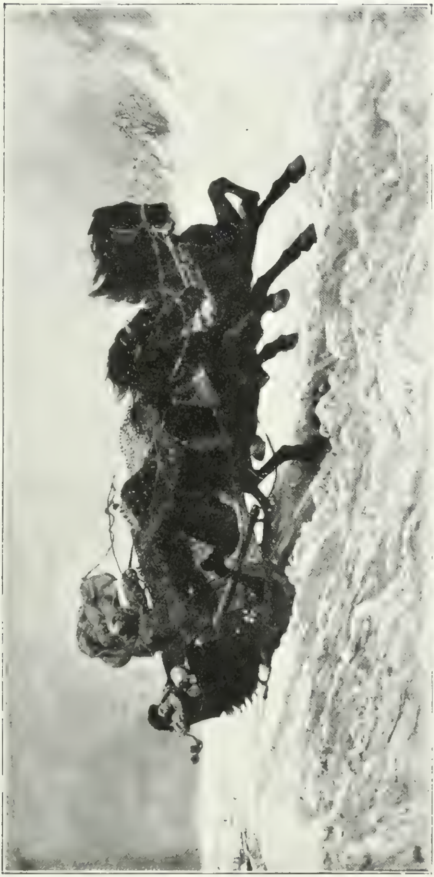
Nie wyłączając człowieka. — Chełmoński, który formalnych portretów prawie nie malował, odczuwa jak nikt ogromną skalę typów całej drabiny społecznej — i obrazy jego roją się od takich portretów przygodnych.

Jakże wyczuty jest w charakterze stary, ale jary, a kostyczny pan, oglądający konia „Na folwarku". I jak oglądający!... rozkraczony, pochylony, z rękami w tyle, z fajką w garści, w przedpotopowych okularach na nosie...

W „Odjeździe" sanie wyjechały za wrota. Ale „lewy z brzegu" podejrzanie zadźwięczał kopytem... Stary pan zgniewany, aż cybuch z gęby wypuścił i łaje parobka, — oczy złe nic dobrego nie wróżą... Młody pan wychylił się mocno, spoziera troskliwie a bacznie, szukając podejrzanego kopyta... Wasyl uszy po sobie położył i pary z gęby nie puszcza, — wie, że niedobrze odpowiadać, kiedy stary pan ma cybuch w garści...

Na jednym obrazie — z jarmarku w małej mieścinie ukraińskiej wracają dziady — nieporównane typy dawnych rezunów — brną pijani, trzymając się jeden drugiego w gęstej patoce ukraińskiego błota.

Te lata warszawskie i parę najbliższych spędzonych już w Paryżu są złotym okresem twórczości Chełmońskiego. Do Paryża wyjechał



z Godebskim 1875 r. Teraz zaczęły się czasy niebywałych powodzeń. Goupil, handlarz dziełami sztuki, tak się zapalił do jego obrazów, że kupił zgóry wszystkie jeszcze nienamalowane, t. j. zastrzegł sobie prawo pierwokupu. Na wystawie światowej 1889 otrzymuje Chełmoński złoty medal. Obrazy jego są rozchwytywane przez bogatych cudzoziemców — głównie Amerykanów. Większość bezcennych dzieł wywędrowała za Ocean.

W 1879 r. Chełmoński żeni się i rychło potem zaczyna blednąć jego gwiazda. Aby zaspokoić nieskończenie rosnące potrzeby „rodzinne", musiał ciągle malować i sprzedawać. Malował wciąż Ukrainę— z pamięci, z dawnych zatartych wspomnień i starych studjów. Obrazy jego—nie wsparte na ciągłych a żywych obserwacjach i podnietach— powtarzają się, a wreszcie — gasną. Jednocześnie kończy się okres życiowych powodzeń Chełmońskiego.

Po 14 latach powraca do kraju i osiada samotny w Kuklówce, cichej wsi pod Grodziskiem, zdala od wrzawy i jarmarku miejskiego. Teraz zaczyna się nowy, — ale już bardzo odmienny okres jego twórczości...

Radosny, zdrowy, wiecznie śmiejący się niegdyś młodzieniec, — powrócił — syt wprawdzie sławy, ale z duszą śmiertelnie zranioną i zatrutą, — złamany duchowo i zrażony do ludzi. Całe dnie, a niekiedy i noce, umie spędzać w polu, na łące, nad brzegami stawów i mokradeł — szukając w samotności i wśród przyrody milczącej ulgi dla swej zbolałej duszy. Nawet od najbliższych przyjaciół odsunął się — zdziwaczały i chory.

Ten stan musiał się odbić i na jego sztuce. Znika z niej bezpowrotnie dawny rozhukany temperament artysty i dawna bujność i rozmach. Już nie dojeżdżacze i polowania, — nie trójki i czwórki rozszalałe, ale ubogi pejzaż mazowiecki staje się jedynym prawie motywem jego obrazów. Nerw życia — tego rwącego się i tryskającego z płócien życia — schnie. Uderzenie pędzla staje się niepewne, — nawet barwy blakną i płowieją, jakby i im krwi zabrakło.

Chełmoński tej epoki jest dobrze w kraju znany i sąd ogółu o nim na tych głównie opiera się pracach. Jednakże mimo pewne rysy orle — jest to epoka schyłkowa, jakkolwiek od czasu do czasu zjawia się i teraz dzieło wielkiej miary, — jak np. „Piorun" albo „Orka", w której woły są tak genjalnie wyczute, jak konie z najlepszych czasów Chełmońskiego.

Na ogół jednak przeważa krajobraz.

Od wczesnej młodości Chełmoński malował krajobrazy (tylokrotnie o d r z u c a n e przez jury naszych wystaw!...) — a zwłaszcza

JÓZEF CHEŁMOŃSKI CZWÓRKA

noce księżycowe, do których uporczywie powracał. Dziwnie go nęciła głęboka cisza nocy, niebo ciemne, zadęte tumanem gwiazd, zielonawo-srebrzysta — i mistyczna poświata miesiąca. W tej ciszy czuł lepiej świeży oddech ziemi i — bicie własnego serca.

O wartości tych i tym podobnych prac jego nie rozstrzyga ani kompozycja — zawsze bardzo prosta, ani efekt dekoracyjny, za którym się wcale nie upędzał, — ani technika, ani barwy — bo i te zeszły teraz na plan drugi, jak cała czysto malarska strona obrazów jego. Wartość ich tkwi w głębokim, uczuciowym stosunku artysty do przyrody. Chełmoński jakgdyby przypadł do niej piersią, wsłuchał się w jej oddech, podpatrzył ją w chwilach najtajniejszych, najbardziej cichych, zazdrośnie ukrywanych przed okiem tłumu letników i majówkowiczów.

Widział żórawie zapadające na nocleg, — chmurki, jak — w cichem zaraniu — podnoszą się z nocnego łoża na horyzoncie, spędzone zbliżającym się wschodem słońca, smugę śniegu, co sypie się z pod nóg wielkiego ptaka, siadającego na gałęzi w głębokiej ciszy lasu. — Słuchał żabich koncertów o wieczornej zorzy, uśmiechał się blado do wiosennego strumyka rozigranego od roztopów, do poszumu nagich krzaczków nabrzeżnych, i do niskich, włóczących się nad ziemią chmur. Piorun, strasząc pastuszków, padał blisko i napełniał wilgotną atmosferę dziwną, liljową światłością. Kuropatwy stadem pomykały w zadymkę u jego stóp. — Motywy najprostsze, przez nikogo dotąd nie tykane.

Nie pojmie całej nieprzebranej poezji krajobrazów Chełmońskiego ten, kogo nie nęci samotność w polu, cicha godzina zmierzchu, szum

JÓZEF CHEŁMONSKI ORKA

JÓZEF CHEŁMOŃSKI ŻABI KONCERT

wiatru w sosnach i w topolach, — kto nie umie godzinami patrzeć w szare, sunące po niebie obłoki dnia srebrnego, — leżeć w polu w prażących promieniach słońca, słuchając z przymkniętemi oczami radosnych pieśni skowronków.

Trzeba to wszystko przeżyć duszą... Trzeba umieć słuchać kumkania żab po zachodzie, niby dźwięku głuchego zatopionych dzwonów, płynącego z głębiny wód... Trzeba stąpać cichutko w ciepłą księżycową noc po piaszczystej drodze wśród uśpionych białych chat — i równie śpiących psów, zwiniętych w kłębek — w piasku przed chałupami...

Żaden z artystów polskich nie podszedł tak blisko do przyrody, nie stopił z nią w jedno, — nie wczuł aż do zapamiętania w mistykę świętą jej nastrojów. Nie objął jej całej jakąś dziwną a wielką, religijną poprostu, miłością...

Chełmoński zmarł w Kuklówce 6 kwietnia 1914.

Jego wielka i tak niezmiernie polska indywidualność malarska, jego zgoła fenomenalne poczucie życia, jego święta, żywiołowa miłość ziemi rodzinnej — stawiają go na odrębnem miejscu w dziejach twórczości polskiej — bezpośrednio obok Matejki. W przyszłym Panteonie sztuki naszej ci dwaj legną na najpierwszych miejscach.

Potęga temperamentu i poezji, hucząca w dziele Chełmońskiego, oczarowała artystów jego pokolenia, — wielu próbowało iść jego śla-

dami. Najbardziej płodnymi i znanymi malarzami tej grupy byli Ryszkiewicz i Łoś.

JÓZEF RYSZKIEWICZ ur. 1856 r. [1]) w Warszawie, uczeń Gersona, Akademji petersburskiej i monachijskiej, obdarzany licznemi medalami na wystawach Europy i Ameryki, jest „koniarzem z temperamentu".

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI POWRÓT Z JARMARKU

Urodzony w Sławucie na Wołyniu WŁODZIMIERZ ŁOŚ (1849 — 1889) kształcił się w krak. Szkole Sztuk Pięknych i Akademji monachijskiej, a potem pracował u Brandta. Liczne jego obrazy odtwarzające ze szczerością i umiłowaniem sceny z życia Podola i Wołynia, mało są znane w kraju, gdyż większość ich została sprzedana do Ameryki.

[1]) (Zm. 1925).

Chełmoński jest na wyżynie nieosiągnionej. W jego ogromnym cieniu giną wybitni nawet artyści, zwłaszcza pokrewni mu w rodzaju twórczości. Do takich należy ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI (1849—1915).

Urodzony w Suwałkach, jako 19-letni młodzieniec wstępuje do szkoły rysunkowej w Warszawie i po kilku latach wyjeżdża do Monachjum, gdzie trafił do majsterszuli Wagnera. Ale więcej niż Wagnerowi, zawdzięcza Brandtowi, a najwięcej sobie.

W. Kowalski zaczynał świetnie. Jego „Melancholik" — samotny wilk na śniegu w zimową noc księżycową w otoczeniu polskiego pejzażu, nabyty był przez Pinakotekę monachijską. Potem zaczęły się nieskończone obrazy z życia wsi polskiej: „Do kościoła", „Z kościoła", „Na jarmark", „Na wesele", „Na pastwisku" i t. d., gdzie widzimy roześmiane dziewczęta i zuchowatych parobków, pędzących wozem zaprzężonym w białe, ślicznie rysowane konie, — wszystko na tle uderzająco polskiej w charakterze okolicy.

Ale najsłynniejsze były sceny z wilkami. W.-Kowalski wystudjował wilka jak mało kto, z wyjątkiem Chełmońskiego. Lecz Chełmońskiego polowania na wilki należą do najsłabszych rzeczy tego artysty — a Kowalskiego do najsilniejszych.

Zwykle noc zimowa, szalony pęd sani, zapienione konie, oszalałe ze strachu, rwą co ducha w piersiach poprzez zarośla. W saniach ktoś z okiem obłąkanem zaciska krócicę w garści, tam dalej wali się jakaś bestja, farbując śnieg posoką. W całości — nie banalne zestawienie ludzi, koni i wilków, ale istotny, do dna wyczuty dramat, gdzie chodzi o śmierć i życie, oddany ze zdumiewającą swobodą, prawdą i rozmaitością warjantów jednego i tego samego pomysłu.

Obrazy te miały szalone powodzenie, kupowali je bogaci Niemcy, a zwłaszcza Anglicy i Amerykanie. To stało się przyczyną zguby świetnego talentu. Nie mogąc nastarczyć popytowi, wykonywał prace bardzo liczne, ale pobieżne, powtarzające się, coraz słabsze, nadrabiając brawurową, mistrzowską techniką. Koloryt zaniedbał zupełnie. Obrazy zamieniają się niemal w monochromję — kombinacje ciepłego asfaltowego — i — chłodnych, jasnych, atramentowych tonów. Koń coraz częściej malowany z fotografji — a wkońcu z pamięci, co ułatwiała artyście ogromna znajomość kształtu i ruchu konia, nie lękająca się najsilniejszych ulubionych przez niego skrótów.

Zmarł 1915 r.

Jeżeli Gierymski Aleksander ze zdolnościami stosunkowo skromnemi przez bohaterskie wysiłki osiągnął wyniki, przechodzące niemal miarę jego zdolności, — to Czachórski przeciwnie: cały olbrzymi ta-

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI RABUS

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI NIEBEZPIECZNA JAZDA

lent odtwórczy zmarnował i przehandlował, wskutek braku przymiotów ducha, które cechowały tamtego — woli wytężonej, niedrzemiącego sumienia artystycznego i pogardy dla powodzenia.

WŁADYSŁAW CZACHORSKI (1850—1911), ur. w majątku rodzinnym Grabowczyki w Lubelskiem, — po paroletniej pracy w warsz. Szkole Szt. Pięknych przeniósł się do Monachjum i stał się wkrótce chlubą „majsterszuli" Piloty'ego. Po trzech latach pracy u tegoż nietylko dorównał mistrzowi, ale go przewyższył, o czem świadczy tak wymownie jego „Zaczytana". Dama w szarej sukni i czarnej okrywce podwiązanej u szyi śliczną, ciemno-niebieską wstążką, siedzi na fotelu w pracowni, — trzymając książkę w ręku. — Lekkość skończenia, wspaniały ciepły, nasycony ton obrazu, ślicznie — odniechcenia draśnięte, a tak żywe szczegóły martwej natury świadczą o zupełnym rozwoju tego fenomenalnego talentu. Obraz ten namalował, mając lat 22!... Zapowiada on pierwszorzędnego malarza europejskiego.

W tym duchu są jego prace z lat następnych „Do klasztoru" i „Hamlet", szlachetne w kompozycji, inteligentnie obmyślane, piękne w kolorze.

Te pierwsze kilka lat były najpiękniejszą epoką twórczości Czachórskiego. W każdej pracy widać jej m a l a r s k i e obmyślenie, do

WŁADYSŁAW CZACHÓRSKI ZACZYTANA

którego dorabia się literacki temat. Śliczny w kolorze szkic „Pogrzebu wenecjanki", cały na złotem tle, mówi nam wiele o tym triumfie malarstwa nad anegdotą obrazu. Ale koroną wszystkiego są jego „wnętrza" — niewielkie, bezpretensjonalne, w których wypowiada się najsilniej maestrja tego zdumiewającego wirtuoza. Tu nęci go półmrok powietrzny kościoła barokowego, — balustrada z białego marmuru na pierwszym planie, pilastry z czarnego, złocone ramy ołtarza, połyski, refleksy, drgania świateł. Tam wspaniała sala pałacu Dożów w Wenecji z przepysznym pułapem, złoconemi pilastrami i szeregiem malowideł ściennych — nieprawdopodobnie piękna w tonie. Gdzieindziej skromne, bielone wnętrze jakiegoś klasztoru — wszędzie ta sama fenomenalna doskonałość formy. Taki wykwintny rysunek, taką subtelność i bogactwo nasyconych tonów, taką lekkość wykonania spotykamy jedynie u mistrzów, jak Fortuny albo Dagnan Bouveret. Te to prace dają miarę czem mógłby być Czachórski, gdyby od siebie więcej wymagał.

Tego zdolnego, szczęśliwego, bez wysiłku pracującego artystę zgubiło powodzenie. Kupowano jego prace za tem większe sumy, im

WOJCIECH PIECHOWSKI TOAST WESELNY

były po malarsku gorsze. Stąd niepoliczona moc „typowych Czachórskich". Motyw mniej więcej jeden: dama z twarzą lalkowatą, w jakiemś ultraburżuazyjnem otoczeniu. Zwykle siedzi przy stoliku, na stoliku wazony i kwiaty, za nią gobeliny i lustra, toaleta bogata — wszystko bezgranicznie banalne, ale wykończone zdumiewająco pracowicie. Jest to poprostu doskonałość kolorowej fotografji równa, nudna i bezosobista. — W tem malarstwie nie widać ani troski o jakieś zadania malarskie, ani o dekoracyjny układ, niema tam śladu temperamentu w samem malowaniu, w dotknięciu pędzlem, — żadnego odruchu żywszego — jest to dzieło martwej maszyny, ale nie żywego, czującego człowieka.

Te właśnie „Oczekiwania", „Zapytania", „Listy miłosne" i t. d. stały się mogiłą wielkiego talentu. Śmierć artysty 1911 r. była tylko ostatnią formalnością dramatu, który rozegrał się o wiele wcześniej: artysta w Czachórskim dawno już nie żył, zmarł tylko powszechnie żałowany, nadzwyczajnej dobroci i anielskiej pogody charakteru c z ł o w i e k...

Trudno wystawić sobie większe przeciwieństwo, jak między na handel malowanemi pięknościami Czachórskiego a dziełem PIECHOWSKIEGO WOJCIECHA (1850—1911). Kto chce zrozumieć jedne i drugie, niech je dobrze z sobą porówna.

WOJCIECH PIECHOWSKI OCZEPINY

W prostej i niewyszukanej sztuce Piechowskiego niewiele jest szkoły. Gerson czy Akademja monachijska mało tu zaważyły. Rysem jej zasadniczym jest bezgraniczna szczerość w naiwnem i bezpośredniem odtwarzaniu życia dworku szlacheckiego, plebanji, czy chałupy chłopskiej. Jest w Piechowskim coś z prymitywa samouka, jakim był niegdyś Breughel „chłopski", albo bliżej szukając — nasz Pęczarski.

Syn drobnego obywatela z Mławskiego, Piechowski spędził młodość i zresztą całe prawie życie na wsi, w otoczeniu licznej rodziny i sąsiadów, miłych, typów bajecznych, doskonale zakonserwowanych w zapadłym kącie Mazowsza. Własnemi oczami, zbliska, widział owe „Podbierania pszczół", „Oczepiny", „Toasty weselne", „Procesje", sceny „W karczmie", „Marjasze na plebanji", „Księdza śpieszącego z wiatykiem" i t.d. Był tu żywym świadkiem, a najczęściej i aktorem. Dusza prosta, niezłożona, anielskiej dobroci, patrzy na tych bliskich sobie ludzi z pogodnym, wolnym od żółci uśmiechem. Zna ich i kocha. Jeżeli do jego obrazów przeniknęło coś z ducha satyry, ogromnie zresztą dobrodusznej, to — mimowiednie, dzięki jedynie bardzo wiernemu odtworzeniu tego małego światka, podpatrywanego zawsze na gorącym uczynku, oddawanego z portretową dokładnością. „Wojtka" rozpierało jedno tylko pragnienie — oddać wszystko zupełnie tak, jak było, bez żadnych przeinaczeń, fantazji, poprawek i t. p. Stąd —

obok widocznych braków — uderzają nas w jego dziełach te skarby obserwacji: galerja typów nieporównanych — podpiłej młodzieży w zaciasnych kołnierzykach i źle skrojonych frakach, grajka (w „Oczepinach") z włosami spoconemi, spadającemi na czoło, rznącego od ucha, przytupującego nogą,... drużbów, druchen, ciekawych, księży pod dobrą datą i t. p.

W późniejszym okresie Piechowski, człowiek prostej a głębokiej wiary, zwraca się do dramatu ewangelicznego, porywa się na ogromne płótna — „Ukrzyżowanie", „Chrystus wśród siepaczy" i t. d. Jest w nich jakaś szczerość i wzruszenie święte — rzeczy od wieków zapomniane w sztuce kościelnej. Jest i dramat silnie odczuty, zwłaszcza w postaci Chrystusa, jest nawet coś ciekawego w archeologicznych szczegółach. — Ale braki malarskie występują tu silniej, niż w niewielkich, bezpośrednio z natury malowanych obrazach życia. Przytem Piechowski, jak fra Angelico, nie rozumie zła, gwałtu, złości, siły brutalnej. — Jego draby biczujące Chrystusa mają kształty mdłe i zalane, ruchy bezcelowe, niezdecydowane, ani śladu siły i energji.

Jedna z późnych jego prac, „Myśl", wskazuje, że Piechowski wszedł na niewłaściwą dla siebie ścieżkę — chce faszerować swoje malarstwo filozofją i symboliką. Próba jest poroniona, ale nie przekreśla wcale wzruszających w swym naiwnym realizmie dzieł pięknej — młodej epoki tego artysty.

Obok tych gwiazd pierwszorzędnych, do tegoż okresu i do sztuki monachijskiej należy GROCHOLSKI STANISŁAW, ur. 1858. Malował on pierotów i maseczki na balu, Żydów modlących się — bardzo modny w kołach monachijskich temat, — i liczne sceny z życia ludu huculskiego. Szerokie kompozycje, o wielkich nagich powierzchniach, z niewielką ilością figur, mają coś ascetycznego w stylu, w linji, nawet w barwie. Grocholski dużo umiał i dobrze uczył. Otworzył w Monachjum własną szkołę, dokąd uczęszczało wielu artystów polskich, a nawet i to w większości — cudzoziemców.

Wiele wrzawy z pomocą Kurjera Warszawskiego zrobiło w swoim czasie imię SZYMANOWSKIEGO WACŁAWA (ur. 1859 r.). Po pięciu latach nauki u Godebskiego w Paryżu przyjechał ten młody rzeźbiarz w 1880 r. do Monachjum i zabrał się do malarstwa. Świetnych zdolności, ale mało indywidualny, a bardzo wrażliwy, Szymanowski, podniecony przez otoczenie, namalował tu szereg obrazów z życia huculskiego, jak „Zwierzenia", a zwłaszcza „Kłótnia hucułów", za którą w Paryżu otrzymał poźniej medal złoty.

WACŁAW SZYMANOWSKI POGAWĘDKA GÓRALI

W innych pracach malarskich artysta ten zdradzał bardzo silny wpływ Bastien Lepage'a. Wreszcie syt laurów, powrócił do rzeźby, w której jednakże również wyczuwa się zbyt wyraźnie echa potężnych indywidualności współczesnych, Meunier, Rodina i in.

Również sprzeniewierzył się ideałom młodości ZDZISŁAW JASIŃSKI (ur. 1862). Po nauce w warszawskiej klasie rysunkowej i w akademji krakowskiej — Monachjum otworzyło mu nowe horyzonty. W jego głośnej, tamże namalowanej „Chorej matce" niema śladów sentymentalizmu Gersona, ani też wpływu Matejki. W głównej postaci o bladej twarzy i zapadłych oczach dźwięczą tony szczerego naturalizmu. Ton obrazu monachijski — brunatny, ale dosyć jasny. — W podobnym duchu malowany jest „W celi klasztornej", z ciałem zakonnicy, której przez okno promień słońca pada na głowę.

W późniejszych pracach Jasińskiego gasną te pierwiastki. Pomysły stają się stopniowo sentymentalne, koloryt z ciemnego ale szla-

chetnego tonu monachijskiego przeobraził się w pstrą kolorkowość. Artysta poszedł drogą, nic wspólnego z naturalizmem nie mającą.

Współczesną tym artystom wychowanką Monachjum była przedwcześnie zmarła portrecistka ANNA BILIŃSKA (1857—1892).

Z innych malarzy tej epoki, którzy mniej lub więcej zaznaczyli swój udział w ruchu naturalistycznym, można wymienić krakowskich malarzy LIPIŃSKIEGO HIPOLITA (1848—1884), ŁUSKINĘ WŁODZIMIERZA (1849—1894), KONIUSZKĘ WACŁAWA (1854—1899), — z warszawskich zaś zdolnego, choć mało indywidualnego JANA KONOPACKIEGO (1856—1894), oraz OWIDZKIEGO JANA (1852—1913).

Odrębną grupę stanowią „bataliści", których ta epoka wydała kilku, oczywiście bardzo różnej miary. Większość cieszyła się ogromnem powodzeniem, niektórzy czasowo albo stale byli malarzami „nadwornymi".

Taki los spotkał TADEUSZA AJDUKIEWICZA (1852—1916).

Karjera jego życiowa była świetna. Po nauce w Szkole krakowskiej, a później u Brandta w Monachjum, wykwintny panicz zwiedził Paryż, potem — Ukrainę, Egipt, Syrję, Anatolję, wreszcie 1882 r. osiadł w Wiedniu, gdzie zajął wspaniałą pracownię po Makarcie. Tu stosunki z arystokracją polską utorowały mu drogę do Dworu, został ulubieńcem Franciszka Józefa. W charakterze nadwornego malarza namalował mnóstwo portretów, za które mu płacono bajońskie sumy, a także liczne rewje, przyjęcia, polowania dworskie i t. p. zręczne, poprawne, ale płytkie i mało indywidualne. Także wspomnienia ze Wschodu. Dosyć jednakże porównać jego araby z ogierem Chełmońskiego z obrazu — „Na folwarku", aby odczuć przepaść, jaka dzieli te dwa pozornie pokrewne sobie talenty.

Nazwisko, a potrochu i sławę dzielił z nim młodszy brat ZYGMUNT AJDUKIEWICZ (ur. 1861—1917), którego Tadeusz — stojąc wówczas na szczycie powodzenia — powołał do siebie do Wiednia. W malarstwie idzie on nie nową, ale dobrze wypróbowaną ścieżką starszego brata. — Uzyskuje złote i srebrne medale (Wiedeń, Berlin, Lwów). Mieszka stale w Wiedniu, w 1890 odwiedza Paryż. Maluje portrety znanych osobistości oraz sceny rodzajowe.

TADEUSZ AJDUKIEWICZ — Z MOTYWÓW WSCHODNICH

Najświetniejszym talentem z tej grupy jest WOJCIECH KOSSAK (ur. 1857). Syn Juljusza — po ojcu odziedziczył wielkie poczucie konia i temperament rycerski. Mistrz Brandt rozwinął tylko te pierwiastki — i dał młodemu Kossakowi szkołę, której brak odczuwał jego genjalny ojciec. Kossak, — urodzony batalista, kocha się w kampanjach Księstwa Warszawskiego oraz — 1831 r. a wreszcie — we współczesnych bitwach, na które patrzył żywemi oczami. Wstecz poza epokę Napoleona nie sięga.

Kto z dzisiejszego pokolenia nie zna jego „Olszyny Grochowskiej", albo kozaków pędzących z wyciem po Krakowskiem Przedmieściu w dniu zamachu na Berga. Kto nie pamięta wspaniałej panoramy „Berezyna", malowanej wspólnie z Fałatem, użytym tu wyłącznie do krajobrazu. Gdzieindziej Kozacy, przejeżdżając obok trupów, żegnają się pobożnie (było to jeszcze przed wojną!...). Gdzieindziej ukryta za murem pod Gravelotte orkiestra grzmi „Jeszcze Polska nie zginęła" pułkom poznańskim, rzucającym się na francuskie mitraljezy. Orkiestrą dyryguje gruby, brzuchaty, ogromnie wyczuty w typie Prusak.

WOJCIECH KOSSAK OLSZYNKA

WOJCIECH KOSSAK Z DEPESZĄ

Duża wiedza rysunkowa, zręczna kompozycja, nadzwyczajne odczucie ruchu konia i dramatu bojowego żołnierza każą zapomnieć o braku pogłębienia czysto malarskiego, a zwłaszcza zaniedbaniu barwy, widocznem szczególniej w portretach Kossaka, gdzie nie miał sposobności zabłysnąć wyżej wymienionemi przymiotami.

Zdawało się, że na tym artyście kończy się szereg znakomitych malarzy konia. Jednakże czasy nowsze ujawniły wybitną zdolność

w tym kierunku — talent JANA KOTOWSKIEGO (ur. 1885), uczeń Wyczółkowskiego, który zdaje się wiele zapowiadać doskonałemi w typie i charakterze końmi.

Dla ścisłości należy wymienić jeszcze dwóch malarzy, których prace ze sztuką właściwą mają mało wspólnego, jednakże cieszyły się dużem powodzeniem na rynku obrazów.

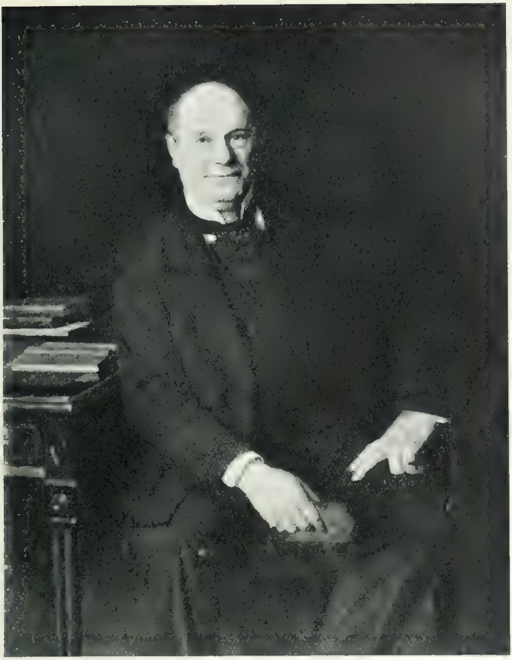
JAN ROSEN (ur. 1854 r.), malarz bez temperamentu, bez indywidualności i poczucia wartości malarskich, jest człowiekiem ogromnej i sumiennej pracy, oraz gruntownym znawcą kostjumologji wojskowej czasów napoleońskich i — Królestwa Kongresowego. Obrazy jego budzą interes, niekiedy wysoki, ale nie jako dzieła sztuki, tylko jako ilustracje do historji. W Warszawie, w epoce najdotkliwszego ucisku rosyjskiego, Rosen umiał poruszyć serca wszystkich wystawieniem „Przeglądu wojsk na Saskim placu" przez ks. Konstantego. Obrazy jego nadają się znakomicie do użytku szkolnego, jako tablice poglądowe do nauki historji w klasach wyższych.

Malarstwo JANA CHEŁMIŃSKIEGO (ur. 1851 r.) jest przedrzeźnianiem Meissonier'a, z domieszką motywów i pomysłów połapanych u wszystkich koniarzy i batalistów świata. Rozległy handel obrazami, jaki prowadzi na obu półkulach ten zabiegliwy artysta, jest w odwrotnym stosunku do ich wartości malarskiej.

Godzi się też poświęcić tu parę słów znakomitemu malarzowi PAWŁOWI KOWALEWSKIEMU. Syn Józefa Kowalewskiego, profesora Szkoły Głównej, zesłanego do Kazania, przyszedł tamże na świat z matki Rosjanki. Uczył się w Akademji Petersburskiej. Skończył ją, dostał stypendjum i pojechał do Paryża. — Sławę zdobył wczesnym obrazem „Rozkopywanie Pompei". — Potem przerzucił się do koni i tematów batalistycznych. Świetny, trochę suchy rysownik zwracał na siebie uwagę na wystawach zagranicznych. U nas w kraju jest wcale nieznany.

Jeżeli pominąć znanego w swoim czasie LEOPOLDA HOROVITZA (1844—1917), Żyda węgierskiego, czas dłuższy pracującego w Warszawie, portrecistę pracowitego, ale bez talentu, — to epoka naturalizmu wydała dwóch wybitnych w tym zakresie malarzy — Pochwalskiego i Lenca.

KAZIMIERZ POCHWALSKI (ur. 1856), artysta zdolny, z dobrą szkołą, od 1893 r. profesor akademji wiedeńskiej, prócz wielu anegdo-



STANISŁAW LENC PORTRET FRENKLA

tycznych obrazków, namalował dużo portretów, wprawdzie wolnych od założeń czysto malarskich, ale bardzo poprawnych i prostych w kompozycji. Z tem wszystkiem nie wychodzą one daleko po za zakres fotograficznego układu i fotograficznego podobieństwa, co stwierdza jedna z najlepszych jego prac — portret Henryka Sienkiewicza.

LENC STANISŁAW (1862 — 1920) jest głębszym i bardziej żywiołowym naturalistą, zarazem — bardziej twórczym.

Tęgi kolos z niewielką głową, o potężnej szczęce i zwężonej czaszce, o rysach grubych, a mięsistych, już powierzchownością zdradzał naturę prozaiczną, ciężką i trzeźwą, drwiącą z poezji i fantazji,

uznającą jedyny ideał — prawdę, w całej jej surowej nagości i potędze charakteru.

Taką istotnie była jego sztuka. Lenc znał i studjował wielu dawnych wielkich portrecistów, ale jego gwiazdą przewodnią w ciągu życia był stary Franc Hals. Doskonałe fragmenty z dzieł tego mistrza wisiały na ścianach jego gabinetu, lubił zawsze na nie patrzeć, a nawet malował się czasem w prasowanej kryzie i holenderskim kapeluszu.

Hals otwierał mu oczy na tajemnice życia i charakteru, a zarazem uczył formy malarskiej energicznej, śmiałej, a szerokiej.

Lenc nigdy nie był modnym portrecistą. Malował najczęściej nie na zamówienie, a z amatorstwa portrety wybitnych osób: muzyków, uczonych, lekarzy, aktorów i t. p. Jabłonowski historyk tkwi głęboko w fotelu, wsparty na dłoni, zatopiony w myślach o minionych czasach, Michał Hertz, muzyk, siedzi z założonemi po napoleońsku rękami, przekręconą główką i szukając natchnienia, goni wzrokiem muchy po suficie. Frenkiel robi poważną, a śmiech budzącą minę i t. p. Wszędzie szukał za wszelką cenę życia i charakteru, z przyjemnością podkreślał śliwkową barwę i kształt nosa profesora M., warjackie oczy, nerwowe tik'i twarzy, artystyczny nieład długich włosów i t. p. — u innych. Robił także portrety grupowe, jak T-wa Naukowego, byłych profesorów Szkoły Głównej i t. p.

Lenc zawsze lubił szeroko malować, ale na szczycie karjery artystycznej doszedł do istotnego mistrzostwa. Bryłę głowy, lub — co trudniejsze — dłoni — modeluje śmiało, energicznie, szerokiemi mistrzowskiemi uderzeniami pędzla, z nieporównaną wprawą, odczuciem kształtu i zrozumieniem konstrukcji.

Wszystkie te przymioty cechują jednak (podobnie jak u Lenbacha) wyłącznie portrety męskie. Nie było mu dane wszystko, co tchnie lekkością i wdziękiem, — nie rozumiał wytwornej linji i ruchu kobiet i unikał ich malowania. Natomiast miał słabość do „kompozycyj", do scen złożonych, które mu dawały możność kombinowania na płótnie kilku figur. Tak powstał „Strajk", „Lombard", „Mówca ludowy", „Fanfara", „Wino, kobieta i śpiew" i t. p. obrazy wbrew intencjom autora sztuczne i nieodczute.

Lenc nie był kolorystą. Barwy jego są ciężkie i ciemne, sprowadzone do bronzowych, szarych, czarnych i oliwkowych, naogół — ciepłych — tonów. Ale w tej ubogiej gammie umiał dojść do miłych, choć niekoniecznie nowych harmonij.

STANISŁAW LENC — PORTRET HERTZA

Do licznych (często przygodnych) ilustratorów tej epoki należy ANTONI KAMIEŃSKI (ur. 1861 r.). Nie był on nigdy tak płodny, tak efektowny i dekoracyjny, jak — w ubiegłym okresie Andriolli. Ma jednak własne, i niemniej wysokie wartości. Syn obywatela z Grodzieńszczyzny, z urodzenia wątły, pobudliwy i bardzo nerwowy —

w sztuce swojej jest dość nierówny. Doskonały rysownik, zapraszany jeszcze 1892 r. jako współpracownik do paryskiej Illustration, najswobodniej się czuje, operując lekką, nerwową kreską, tu i owdzie podtonowaną. Jego drobne, rysowane portrety, jak Boznańskiej, Wyspiańskiego i in. świadczą o głębszem odczuciu psychologicznem. Twórcę „Wyzwolenia" scharakteryzował w prostym szkicu, zdumiewająco silnie: jasne oczy marzyciela, poety jasnowidzącego, patrzą wprost, gdzieś poza widza, pełne niezgłębionego smutku.

Wśród właściwych ilustracyj, zamieszczanych najczęściej w „Tygodniku Ilustrowanym", niektóre — do Krysty i Anastazji — są doskonałe nietylko dla wykwintności rysunku i kompozycji, ale zarazem dla oryginalnego nerwu dramatycznego.

ANTONI KAMIENSKI MOST NOTRE DAME W PARYŻU

Te odczuwania psychologiczne, a także potrzeba wypowiedzenia swojej cierpiącej duszy — prowadziły niekiedy Kamieńskiego do pomysłów zgoła romantycznych, pełnych przenośni i symbolów. Takim był jego cykl „Pieśni o życiu". Na jednym z rysunków („30-ty rok życia") widzimy poustawiane niby nagrobki symboliczne wszystkiego, co było wielkie i szlachetne w duszy ludzkiej. Wśród tego cmentarza siedzi para zapasionych egoistów: on liczy pieniądze, ona karmi dziecko... W rogu obrazu tragiczna cytata Maupassant: „O życie! życie — co ty robisz z ludzi... O ludzie! ludzie — co wy robicie z życiem!?...

Z innych, już zapóźnionych przedstawicieli ilustracji realistycznej wymienić można KAZIMIERZA GORSKIEGO (urodz. 1869) i STANISŁAWA BAGIEŃSKIEGO (ur. 1876) płodnego batalistę i koniarza.

Ta bujna epoka miała i swoich teoretyków.

Takim teoretykiem był CHMIELOWSKI ADAM (1846 — 1920), wysoce niepospolity człowiek, ex-powstaniec, niepłodny malarz, uczeń szkoły warszawskiej, a potem od 1868 r. monachijskiej akademji. Chmielowski nie pisał wprawdzie, ale wiele i głęboko myślał, sądy swoje wypowiadał wśród kolegów, na których miał wpływ

ANTONI KAMIENSKI PORTRET ST. WITKIEWICZA

ogromny. Nawet Witkiewicz wiele zawdzięczał obcowaniu z tym niezwykłym człowiekiem. Chmielowski zniechęcił się jednak do sztuki i zraził do życia świeckiego. Drugą część swego życia, jako „brat Albert" poświęcił pomocy ubogim i nieszczęśliwym. Zmarł w drewnianym klasztorku przez się wzniesionym w odludnym zakątku Tatr, na stokach Giewontu 1920 r.

Chmielowski pozostał nieznany szerszemu ogółowi. Natomiast dał się szeroko poznać świetny pisarz, myśliciel i pierwszy krytyk

polski o europejskim zakroju STANISŁAW WITKIEWICZ (1851 — 1915).

Syn zesłańca, urodzony na Syberji, znalazł się w Warszawie w epoce przełomowej, a stąd wraz z innymi malarzami pojechał na studja dalsze do Monachjum, gdzie zbliżył się z całą kolonją, szczególniej z Chmielowskim, Chełmońskim i Piotrowskim Antonim. Jednakże w dalszem życiu zaważył on na losach sztuki polskiej nie jako malarz, ale jako pisarz, krytyk i polemista niezwykłego talentu.

Szeroko zakrojona była linja jego pióra. Uderzył całą siłą młodego uczucia i bojowego temperamentu na wszelkie grzechy naszego życia. Pierwszy zauważył potworny stosunek społeczeństwa do sztuki i piętnował je ze straszliwym bólem człowieka, który widział tego skutki: trwonienie żywych sił narodu, marnowanie najświetniejszych talentów, pochłanianych przez topielisko nędzy, choroby, rozpaczy, obojętności powszechnej. Obnażył z heroiczną odwagą całą nędzę krytyki warszawskiej: w szeregu świetnych w sensie dialektycznym artykułów wytknął i wydrwił bezprzykładnie jej nieuctwo, nieznajomość przedmiotu, jałowość sądów i szermowanie frazesem. Sypały się wióry z kurjerkowych krytyków i z trzaskiem runął autorytet profesora Struwego, jednego z głównych filarów krytyki i estetyki warszawskiej.

Krytyk — śmiały i cięty uznanych i przecenianych wielkości, rycerski i nieustraszony obrońca talentów nieuznanych, jak Chełmoński, Gierymski, Piechowski, Kurzawa i inni, w licznych artykułach umieszczanych w Wędrowcu, w Bibl. Warszaw., Tygodn. Ilustr. i innych pismach, rozwinął cały program naturalizmu w sztuce, dążenie do naukowo ścisłego, objektywnego odtwarzania świata, w jego linjach, barwach, światłocieniach, perspektywach i t. d. Prace te wydał w zbiorku pod tytułem „Sztuka i krytyka u nas".

Do piękniejszych prac Witkiewicza należy prześliczna, szeroko zakrojona monografja Juljusza Kossaka. Z innych napisał studjum o Gierymskim Aleksandrze, o Matejce (parokrotnie), o „Dziwnym człowieku" i t. p. On to jeden z pierwszych pisał o „stylu zakopiańskim" i dał początek badaniom sztuki ludowej *ze stanowiska artystycznego*.

W 1886 r. znalazł się Witkiewicz w zapadłej wioszczynie tatrzańskiej Zakopanem. — Oczarowany cudowną przyrodą górską i niezwykłem życiem i charakterem górali, wracał tu parokrotnie, a wreszcie — dotknięty chorobą płuc — osiadł w Zakopanem na stałe. Cały swój zachwyt i miłość tego dziwnego świata utrwalił w przepięknej, przez siebie samego ilustrowanej, książce „Na prze-

łęczy", a także — w innej późniejszej „z Tatr", gdzie jednak porusza problematy wyłącznie psychologiczne.

Umysł głęboki i oryginalny, na każdą rzecz umiał spojrzeć z własnego punktu widzenia. Wśród licznych jego prac wyróżnia się wspaniałe studjum „Mickiewicz jako kolorysta", o którem Klaczko wyraził się jako o najlepszej rzeczy, jaką wogóle napisano o Mickiewiczu.

Dusza niezwykle szlachetna i gorąca, przyjaciel Chałubińskiego, Paderewskiego, Sienkiewicza, szanowany przez przyjaciół i wrogów po życiu pełnem walk i chwały zgasł dn. 5 września 1915 r.

Historja sztuki polskiej nie może pominąć nazwiska MIŁOSZA KOTARBIŃSKIEGO (ur. 1854), syna tejże bohaterskiej epoki. Jak malarz dał on sztuce niewiele i sam świadomy tego zresztą, rychło malarstwo porzucił. Trochę publicysta, poświęcił się przedewszystkiem pracy pedagogicznej. Człowiek wysokiej kultury, giętkiego i wnikliwego umysłu, pedagog z zamiłowania, oddał sztuce rzetelne usługi, kształcąc szereg młodych pokoleń w dobrej szkole i zdrowych pojęciach... Niezwykła prawość, bezstronność, samodzielność sądu i wysokie przymioty charakteru — zjednały mu szacunek artystów wszelkich bez wyjątku grup i kierunków.

Wszystkich tych ludzi znał i opisuje HENRYK PIĄTKOWSKI (ur. 1853), należący do ich pokolenia. Na polu twórczem dał się mało poznać, natomiast jest on żywą kroniką swojej epoki. Ruchliwy i towarzyski — w Monachjum, Paryżu, czy gdzieindziej porobił znajomości z mnóstwem artystów i gromadził o nich wiadomości. Od lat wielu jest niewyczerpanym dostawcą życiorysów zmarłych artystów dla czasopism warszawskich.

RUCH NATURALISTYCZNY

PLENER i IMPRESJONIZM

WYCZÓŁKOWSKI. T. AXENTOWICZ. MASŁOWSKI
PANKIEWICZ. PODKOWIŃSKI
KĘDZIERSKI. WOLSKI. TAŃSKI. CIĄGLIŃSKI

AUGUSTYNOWICZ. TETMAJER. WODZINOWSKI
ROZWADOWSKI

KRZYŻANOWSKI
SIESTRZENCEWICZ

O impresjonizmie zaczęto w Polsce mówić od czasu pamiętnej wystawy paryskich prac Pankiewicza i Podkowińskiego 1889 r. Wrażenie wystawy było piorunujące. Zrozumiano ją, i słusznie, jako nieulękłe wyzwanie rzucone starej sztuce. Zatrzęsły się ze zgrozy wszystkie patentowane wielkości warszawskie, ale młodzież przyjęła ją jak Objawienie. Zerwała się burza, która oczyściła trochę zatęchłą atmosferę Warszawy.

Ale duch pleneru właściwego niewidzialnemi szlakami torował sobie drogę do najdalszych zakątków Europy. — W czasie kiedy Pankiewicz i Podkowiński siedzieli jeszcze w Paryżu, w Polsce rodził się samoistnie plener właściwy — w cichości zupełnej, bez walk

i zgiełku, bez wzorów paryskich i wszelkich podniet zachodniej stolicy sztuki.

Pionerem jego był WYCZÓŁKOWSKI LEON (ur. 1852).

Na portrecie jego widzimy twarz suchą, o wystających kościach policzkowych, tatarskich oczach i energicznym długim nosie — twarz dziką — jakiegoś kresowego szlachcica. Tylko oczy patrzą spojrzeniem dziecka, pełne pogody ducha, zapału i młodzieńczego blasku...

Te oczy mówią prawdę. W tem dziecku przyrody żyje młodość i świeżość zdumiewająca dziś jeszcze w 70-letnim artyście! Żyje miłość wielka a b e z i n t e r e s o w n a dla sztuki, — i zapał stwierdzony nie pustą deklamacją, ale niestrudzoną — bohaterską poprostu pracą kilkudziesięciu lat...

Jego sztuka jest żywem przeciwstawieniem malarstwu tematów. Wprawdzie podpisuje on swoje obrazy jako „Druida skamieniałego", „Kopanie buraków" czy „Orkę na Ukrainie", — bo jakiś tytuł trzeba było im dać, ale w gruncie są one wolne absolutnie od treści anegdotycznej — i zadania ich są wyłącznie formalne — czysto malarskie. Naturalnie jeżeli pominąć pierwsze prace, jeszcze w szkole Matejki wykonane jak np. „Ucieczkę Maryny Mniszchówny".

Już wczesne jego „Wesołe pacholęta" barwnie ubrane, igrające na zielonej łące, zdradzają wybitnego kolorystę, szukającego zadań czysto malarskich. Zyskały one mocną podstawę, kiedy Wyczółkowski pojechał na Ukrainę i zaczął samodzielne studja pleneru. Powstaje cały szereg prac wspaniałych, osnutych na m o t y w a c h ś w i a t ł a — przeważnie — słońca pod zachód. Przypada to na 80-te i 90-te lata XIX w. Nikt z artystów polskich nie dotarł do tak zdumiewających efektów świetlnych. Jego rybacy w czerwonym blasku zachodu płoną poprostu na tle sinej cichej wody, albo zielonkawego, nasyconego złotem nieba. Niebieskie, sine, liljowe refleksy od strony cienia, cudownie dopełniają śmiałą czerwień świateł i zamieniają malowidło poprostu w życie samo, ociekające gorącą purpurą zachodu. — Tak pojęte jest „Kopanie buraków", „Orka na Ukrainie", „Druid skamieniały" i inne.

Od skarbów natury — nasycony już jej światłem i syt tryumfów — Wyczółkowski przechodzi do skarbów sztuki. Nęcą go sarkofagi królewskie gdzieś w mrocznej kaplicy, pajęczyną osnute, na których drga skąpe światło, przedzierające się przez okna; — nęci — wspaniała srebrna trumna świętego Stanisława; to znów kapy, ornaty barwne, złotem przetykane, krzyże, kielichy, emalje — cały „skarbiec Wawelski", który przeniósł na papier w świetnej, nieporównanej

LEON WYCZÓŁKOWSKI

SARKOFAGI

LEON WYCZÓŁKOWSKI GÓRAL

technice pastelowej. Teraz świeżo przeszedł od farb olejnych do tempery, a zwłaszcza pastelu i upojony czarem tegoż, lekkością techniki, siłą i bogactwem tonu — probuje wszystkich jego tajemnic i dociera poprostu do granic możliwości. Jego Skarbiec Wawelski to szereg arcydzieł techniki i poczucia formy malarskiej.

Tym samym wirtuozem kolorystą upajającym jest Wyczółkowski Leon w portretach. Jeszcze w „Portrecie matki" są ślady szkoły monachijskiej — brunatne ciemne sosy. Ale w późniejszych — olejnych a zwłaszcza pastelowych, jakże daleko pozostawił poza sobą Monachjum. Każdy portret — zresztą ślicznie rysowany energicznym sztrychem, zamienia się w świetną improwizację, w barwną symfonję tonów, śmiało i lekko rzucanych nerwową ręką. Zwłaszcza niektóre pastelowe wyglądają jak wspaniałe bajeczne hafty o fantastycznych zgoła linjach nici...

I ta druga czy trzecia miłość wyczerpała się jednak. Wyczółkowski dotarł do dna trudności, pokonał je zwycięsko i — złożył narzędzia walki...

Teraz pali się do grafiki. Technika bowiem — wszelka nieznana technika ma dla niego urok niezwalczony, cieszy go sama w so-

LEON WYCZÓŁKOWSKI KROKIET

bie, jej możliwości nowe, jej rodzaj kreski, tonacji, jej styl i środki. Po krótkiej zabawie z fluorofortą przechodzi Wyczółkowski do kwasorytu, wypuszcza szereg wspaniałych plansz o tęgiej, żywej, energicznie trawionej kresce. Probuje ze wzruszeniem wszelkich sposobów tej cudownej techniki, za każdem nowem doświadczeniem, z bijącem sercem oczekuje wyników — ogląda wydobyte z pod prasy odbitki, koryguje, znów odbija, probuje tinty, miękkiego werniksu i t. d.

Wreszcie zaspokojony i ciągle rwący się do nowych światów — przerzuca się do litografji. I tu także stare zabytki architektury nęcą go i dają pretekst do cudownych improwizacyj kreski miękkiej, aksamitnej, subtelnej i żywej, zdradzającej najlżejszy nacisk ołówka. Powstają jedna za drugą nieporównane serje: „Warszawa", „Lublin",

„Kraków“, „Gdańsk“, „Białowieża“, „Ukraina“, „Wawel“ i „Teka legjonowa“.

Pracownia jego staje się jakiemś laboratorjum. On sam alchemikiem średniowiecznym, wiecznie szukającym kamienia filozoficznego, z pomocą którego tworzy się złoto szczerego piękna. Zawsze świeży, — wobec czarodziejstw każdej nowej techniki wzruszony, jak młodzieniec wobec czarów białego ciała oblubienicy.

W miarę jak się zagłębiał w otchłanie grafiki, obojętniał dla barw, porzucił malarstwo olejne i pastelowe i, oczarowany nowemi wzruszeniami, patrzy na tamto jako na grzechy młodości.

Od 1895 r., t. j. od czasów reformy Akademji Sztuk Pięknych, Wyczółkowski jest jej profesorem i stale mieszka w Krakowie. Uczniów swoich rozwijał nie teorją, ale poprostu przykładem. Kiedy słów zbrakło, brał paletę ucznia do rąk i pokazywał poglądowo, co i jak trzeba malować...

AXENTOWICZ TEODOR (ur. 1859) należy do epoki przełomowej i w sztuce jego wyczuwa się dawniejsze podłoże naturalistyczne — oraz nowsze — nawarstwiane z tego, co do sztuki wnosił impresjonizm a późnięj — dążenie do stylu.

Kiedy młody podówczas Axentowicz w 1878 roku przyjechał z Krakowa do Monachjum, kierunkiem panującym bezwzględnie był tu naturalizm. Artysta nie mógł mu nie ulec: zyskał w nim zdrowe podstawy, na których wsparły się jego dalsze przemiany. Życie ludu ruskiego wschodniej Małopolski dało mu temat do szeregu obrazów znakomicie obserwowanych, świetnych w rysunku, pełnych prawdy niepretensjonalnej w układzie — zarazem bardzo malowniczych — dzięki malowniczym strojom, chorągwiom, dzbanom i t. d. tego ludu tak artystycznego w swych instynktach. Wreszcie, światło, słońce, śnieg dało im jasność i tęgość plam. Takim jest „Pogrzeb na Rusi“, „Święcenie wody“ i cały szereg innych aż do studjów pojedynczych figur. — Podobnie „Zajęcie Würtzburga przez Francuzów 1811 r.“ odsłania nam Axentowicza jako znakomitego malarza wyrazu. Zwłaszcza świetną jest grupa przerażonych mieszczan, z wybladłym, trzęsącym się burmistrzem na czele.

Po Monachjum przyszedł Paryż. 13-letni pobyt Axentowicza w tem mieście pogłębił formę tego artysty, dał jej więcej powietrzności, jasności, barwności i wykwintu. Nie przechodząc wprost do rewolucyjnego obozu impresjonistów, Axentowicz przyswoił sobie cenniejsze ich zdobycze. Arcydziełem tej epoki jest jego „Oberek“ — młody parobek z dziewuchą — w tańcu tak zawrotnie szybkim, że

TEODOR AXENTOWICZ AFISZ

oko nie chwyta już sylwety i linje konturów zacierają się, jak na migawkowej fotografji. Zarazem dał tu śliczne, bogate harmonje białych i czerwonych tonów.

Portrety malował Axentowicz jeszcze w Monachjum. W Paryżu zaś wstąpił do pracowni modnego portrecisty Carolusa Duran, aby posiąść tajemnice jego powodzenia. Ale więcej niż Duranowi zawdzięcza innym, świetniejszym malarzom. Uwagę jego zwrócili Boldini i Whistler. Axentowicz odczuł jak mało kto ich lekkość, wdzięk układu, świeżość barw, życie osób portretowanych, śmiałą indywidualną formę. Skądinąd Japończycy otwierali mu oczy na wartości dekoracyjne kompozycji. Wszystko to wsiąkło do jego sztuki i już jako wybitny malarz znany autor portretu Sary Bernard jedzie Axentowicz do Londynu, gdzie robi kopje z Velasqueza, studjuje Gainsborough i maluje portrety bogatej burżuazji z City. Szczególniej — portrety

TEODOR AXENTOWICZ — OBEREK

kobiece, które piękny malarz o czarnych oczach i powłóczystem spojrzeniu daleko lepiej odczuwał.

Axentowicz miał nietylko pewną rękę, ale i duży smak. Nie silił się zrobić duplikat oryginału z holbeinowską prawdą charakteru twarzy, — ale umiał swoje piękne damy ubrać, uczesać, wydobyć z nich niezwykły wdzięk linji, zrobić je piękniejszemi i bardziej stylowemi. To zapewniło mu powodzenie i stało się w końcu powodem zbanalizowania jego sztuki. Zbyt wielki popyt zatruł artystę, wydobył z niego zadużo prac pospiesznych i artystycznie tanich.

W talencie jego dźwięczy pewna nuta specjalna: wysokie poczucie wartości dekoracyjnych dzieła. W lekkich pastelach uderza smak, z jakim komponuje owe główki, czy półfigury kobietek ubranych albo półnagich, ślicznych, żywych i pikantnych. Axentowicz, jak nikt inny, pamięta, aby dać im piękne tło perłowo szare, albo żółtawe, albo błękitnawe, niekiedy czerwone o wyszukanym odcieniu. Umie w niem umieścić dla plamy dzban, kwiat czy posążek. Wie, jak udrapować pierś kawałkiem połyskującego jedwabiu albo wzorzystej materji, otulić szyję ciemnem futerkiem, drasnąć srebrno szary staniczek paru pręgami czarnych obszywek — i t. d. Łososiowy szezlong, żółta po-

duszka, perłowe tło, czarna suknia, biała pierś, kasztanowate włosy stworzą piękny dekoracyjny zespół plam harmonijnych i zadziwiająco lekkich.

Od 1895 r., powołany na stanowisko profesora Akademji Sztuk Pięknych, stale mieszka w Krakowie. Zresztą rola jego jako pedagoga była zupełnie skromna.

Od czasu do czasu ten damski malarz wystawia świetnie, z głębokim realizmem pomyślaną scenę ludową, albo nawet obraz historyczny, jak wspomniane wyżej „Zajęcie Würtzburga", jak „Posłowie polscy u Henryka Walezjusza" — albo sceny z życia ludu ruskiego. Jest w nim jakby dwóch artystów: dawny — naturalista — malarz życia, — i nowy — malarz pięknej, wyszukanej linji i stylowej, dekoracyjnej plamy.

Mimo wszelkie różnice istnieje przecież jakiś rys pokrewieństwa między wczesnym Masłowskim a Wojtkiem Piechowskim. Może będzie nim pewna przewaga samouctwa u obu tych artystów, brak zewnętrznej maestrji technicznej, a bardziej jeszcze — wspólna im obu niezwykła, dziecięca poprostu, świeżość, wrażliwość i samodzielność obserwacji.

Młodość STANISŁAWA MASŁOWSKIEGO (ur. 1854) należy do epoki realizmu. I on także palił się do sukmany i kożucha. Jednak wrodzone poczucie charakteru pozwoliło mu oddać nietylko malowniczość ubiorów, ale żywych, bajecznych chłopów, nieporównanych w sylwecie i ruchu, rozprawiających, pijących, wracających z pijatyki na chwiejnych nogach, naradzających się na zebraniu gminnem, baraniejących wobec „Komisarza" i t. p. Wszystko z mnóstwem niezmiernie żywych, oryginalnie podpatrzonych szczegółów.

Z tem samem poczuciem charakteru rysuje on „Starego sługę" w znoszonym kontuszu, patrzącego z poza rogowych okularów, „Babunię" nieruchomą, tkwiącą oczami w przestrzeniach, zatopioną we wspomnieniach pięknych dni, co wyjrzały ku niej z otwartej szkatułki, pełnej pożółkłych listów... To znów przechodzi do krajobrazu, do ubogiej równiny mazowieckiej, gdzie — na zrudziałym wygonie — jak kolorowy groch rozsypane, pasą się liczne kwiatule, czarnule i krasule ...żywe, barwne plamki obrazu.

Ukraina, dokąd jeździł w ciągu kilku lat, dała mu nowe wzruszenia, pogłębiła poezję ducha, wprowadziła w świat nieznanych dotąd nastrojów. Taką perłą poezji jest jego „Duma Jaremy".

Zorza. Na stepie już mroczno, — tylko na niebie piętrzy się i stoży ogromny zwał obłoków, i świeci jasno jak upiór. Na pierwszym

STANISŁAW MASŁOWSKI LASEK

planie dwoje młodych obok siebie. Stoją z przedziwną prostotą, bez żadnych ckliwych sentymentów i anegdotycznych obrzydliwości. Mołodycia w białej koszuli, ze wstęgami we włosach i czerwoną przepaską. Mołojec — w czapie i burce — gra na dudce. Oboje stoją zasłuchani w głębokiej ciszy stepu. Słucha dziwnej starej dumki i koń gniady, i jasny nieruchomy obłok na niebie, i ogromne ślazy białe, niesamowicie jasne, gęsto rozkwitłe po stepie... Wysoka czapa kozacka tęgą, ciemną plamą odcina od jasnego obłoku — i stanowi węzeł całej tonacji tego przepięknego obrazu.

STANISŁAW MASŁOWSKI CHŁOPI

A potem nadszedł przewrót i poszły w kąt dawne sentymenty i dawny ciemny o silnych barwach ton obrazu. Masłowski poznał impresjonistów i zobaczył malarstwo japońskie z jego wykwintem nieporównanym, lekkością kreski i tonu, odrzuceniem wszelkiego pierwiastku literackiego.

Z energją i zapałem młodzieńca zrzuca Masłowski starą skórę. Zaczyna teraz malować wyłącznie akwarellą, w której się rozsmakował dla lekkości i przejrzystości tonu.

Jego zjazd ku wiosce ukraińskiej, gdzie z pod jednolitego płaszcza śniegów tu i owdzie tylko przeziera plamka komina, ściany, badylów czy strzechy, robi zupełnie wrażenie japońskiego pędzla.

„Lasek" — rzadka smuga, raczej koronka sosen w dali — biedny, przetrzebiony polski lasek — jest arcydziełem wyczucia charakteru w najuboższym i najmniej wdzięcznym motywie pejzażu polskiego. Mniej japoński niż poprzedni, ma jednak tę swobodną lekkość szkicu odniechcenia rzuconego, właściwą nowemu stylowi artysty.

Podobnie „Cyganka" dekoracyjnie potraktowana, dla barwnych plam, czerwonego fartuszka i żółtych bursztynów rzucona na papier.

Tym zdobyczom pozostał Masłowski wierny aż do ostatnich czasów. — Chce być tylko i wyłącznie malarzem, wierzy jedynie w plamę barwną, w lekkość kreski, jasność tonu i naiwność formy.

Zupełnie odrębne stanowisko i w tej grupie i w całem malarstwie polskiem zajmuje JÓZEF PANKIEWICZ (ur. 1867). Na jego sztukę złożyły się niepospolite zdolności odtwórcze, inteligencja chłodna i zrównoważona, wykwintny smak sybaryty artystycznego, olbrzymia praca i fanatyczna miłość sztuki. Brak indywidualności zastępuje mu — obok kultury i wysokiej inteligencji — dziwna świeżość i giętkość ducha, która pozwala przerzucać się do coraz to nowych, ściślej — najnowszych kierunków. Pankiewicz chłonie każdy z nich, eksperymentuje w szeregu obrazów i zaznajamia w ten sposób własny kraj z prądami malarstwa paryskiego.

We wczesnej, młodzieńczej jeszcze epoce ulegał on wpływom Aleksandra Gierymskiego. Wyrazem tego był „Targ za Żelazną Bramą" — wspaniałe studjum kapusty, marchwi, wszelkiej martwej i żywej natury, malowane pod gołem niebem, jakkolwiek trzymane — jeszcze w archaicznej, ciemnej, choć barwnej — surowej tonacji.

Potem przyszedł Petersburg, a wreszcie Paryż, dokąd wyjechał z nieodstępnym przyjacielem Podkowińskim 1889 r. Tam ich obu oczarował impresjonizm, ściślej mówiąc — p o i n t y l i z m [1]), posługujący się tylko czystemi barwami, kładzionemi obok siebie i mieszającemi się w oku widza. Obaj artyści przerzucili się natychmiast do skrajnego pointylizmu i upajali siłą czystej ultramaryny, kraplaku i żółtej, kładzionych na surowo. Z tych silnych dawek nowej sztuki urodziły się setki studjów, a przedewszystkiem większy obraz Pankiewicza „Targ na kwiaty", w nowej, jasnej niezmiernie żywej gamie utrzymany. Prace te wystawione w Warszawie spowodowały burzę — i zwróciły

[1]) Patrz Historja Malarstwa XIX w. I m p r e s j o n i z m.

JÓZEF PANKIEWICZ PORTRET DZIEWCZYNKI

na obu artystów powszechną uwagę. Podkowiński stał się bożyszczem młodzieży artystycznej. Przejęty misją, niestrudzony apostoł obchodził pracownie młodych, zarządzał gruntowną reformą palety, z wyrzuceniem czarnej i białej farby, — i wtajemniczał adeptów w arkana nowej metody malowania.

Ale Pankiewicz rychło strząsnął z siebie pointylizm i przerzucił do kierunku wręcz przeciwnego. Jeszcze w Paryżu zainteresowały go

JÓZEF PANKIEWICZ TARG NA KWIATY

prace Carrière'a, znakomitego poety światła i mistrza światłocieniu, czarniawe monochromje, o miękkich, roztapiających się kształtach. Z tego nowego olśnienia powstały „Czarne łabędzie" — na sadzawce w ogrodzie Saskim, czarniawy uproszczony w kompozycji, miękki w sylwetach obraz. Miękkość tę jednak umiał Pankiewicz przenieść i do bogatszej skali barw. Arcydziełem takiej kombinacji jest jego „Portret dziewczynki" w czerwonej sukience, wspartej o krzesło.

Z kolei nastąpił okres akwaforty, której zresztą pozostał Pankiewicz wierny aż do dni ostatnich. Jest w tych pracach lekkość kreski, i wykwint wyrafinowanej sztuki Paryża, i wyszukanie dekoracyjny układ całości.

Wreszcie wypłynął Cezanne, pociągnął ku sobie gorętsze i ciekawsze temperamenty i wprowadził Pankiewicza do nowego świata. Przeżył tam artysta polski niby Gierda w domku wróżki — lat kilka i pokazał Warszawie, jak rozumie Cezanne'a w kilkudziesięciu płótnach wystawionych w Zachęcie 1921 r. Przeważnie pejzaże w tonacji atramentowej, traktowane z wielką swobodą w upraszczaniu kształtów.

W ostatnich piętnastu latach Paryż zamienił się w istny tygiel, gdzie się smażą i ścierają wzajemnie liczne nowe kierunki, błyszczą

JÓZEF PANKIEWICZ — TARG ZA ŻELAZNĄ BRAMĄ

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI TANCERKA

krótkotrwałem światłem coraz to nowe gwiazdy talentów. Z tego tygla wybiera Pankiewicz coraz to inne stopy kruszców, z któremi systematycznie zapoznaje polską publiczność.

Mniej szczęśliwym był PODKOWIŃSKI (1866—1895). Po powrocie do Warszawy propagandę ustną popierał żywem malarstwem. Złagodził pierwotne rozpętanie barw, poniechał twarzy malowanych (w cieniu) kraplakiem, z włosami z ultramaryny czystej — i, bardziej zrów-

noważony, studjował efekty pleneru. Malował liczne pejzaże z figurami kobiet w barwnych sukniach, utrzymane w nowej, świeżej—chłodnej tonacji, o błękitnawych cieniach, surowej jasnej zieleni łąk i pstrym od cieniów i świateł — wydeptanym piasku drogi. Talent kolorystyczny w tej nowej gamie tworzył niekiedy wybitne dzieła jak np. „Tancerkę" w zielonej, wyszukanej, tiulowej sukience, czarnych pończoszkach i białych pantofelkach, bardzo piękną w sylwecie i tonacji, — niekiedy znów rzeczy tak nieudane, jak portret C. Jankowskiego w zbiorach Zachęty warszawskiej. — Talent jego świetnie przejawił się w licznych ilustracjach jeszcze w latach 80-ych przed wyjazdem do Paryża. Wśród nich są pierwszorzędne perły talentu, jak „Wejście na maskaradę", „Konsekracja kościoła" a zwłaszcza „Scena z opery Noe". Trudno uwierzyć, że prace te wykonał młodziutki 21-letni artysta.

W ostatnich paru latach niedługiego życia przeszedł Podkowiński do tematów nastrojowych i zmienił formę zasadniczo, przekreślając wszystkie dotychczasowe swoje eksperymenty w zakresie formy malarskiej.

KĘDZIERSKI APOLONJUSZ (ur. 1861 r.) był ulubionym uczniem Brandta, jednakże ceniąc mistrza wysoko, nie poszedł jego śladami. Dał spokój „Wózkom tatarskim" i zwrócił się do ludu i do przyrody: malował pola nagie, żółte lasy jesienne i chojaki okryte grubą kołdrą śniegu, — zbiory siana, święcone, dziewczyny zajęte pracą w podwórzu chłopskiem, zalanem światłem słonecznem. Od ciemnych monachijskich tonów przeszedł do pleneru, do światła i barwy, do efektów kolorystycznych. Upraszczając coraz bardziej tematy, często sprowadzone do głowy dziewczęcej, wnosił do nich coraz więcej treści malarskiej. Z sylwety, z motywu światła, z pstrych ubrań chłopskich, z piór kogutów na płocie — wydobywał coraz silniejsze wartości dekoracyjne. Po serji ulubionych „Rybaków", w których plener święci tryumfy, przeszedł wkońcu do delikatnych akwarell, lekkich, stylowych, sprowadzonych do kombinacji plam płaskich. Zawsze młody, zapalny, probował różnych rodzajów sztuki, nie wyłączając garnków chłopskich, które sam modelował i sam malował.

Pokrewny mu talentem jest CZESŁAW TAŃSKI (ur. 1863), autor lekko, szkicowo rzucanych na papier akwarell z życia ulicy, scen batalistycznych, koni i pejzaży.

APOLONJUSZ KĘDZIERSKI GŁOWA WIEJSKIEJ DZIEWCZYNY

Podobnież świetnego talentu malarz WŁODZIMIERZ WOLSKI (1859 — 1894). Wpływy Gersona, Matejki i szkoły monachijskiej mało na nim zaważyły. Już w pierwszych niemal obrazach wypowiada się jako natura samodzielna, doskonały obserwator konia i człowieka, malarz z niezwykłem poczuciem życia. Jego świetny „Epizod z wojen napoleońskich", z cyganką pochylającą się do stóp Cesarza, jego „Rekonesans", a wreszcie „Wypadek w drodze" dają poznać zupełnie już dojrzałego artystę. Nieporównany jest pocztyljon, który trochę „cięty", zdrzemnął się i wypadł z sani; teraz — na czworakach, nieprzytomny jeszcze, niebardzo wie, co się stało.

W „Scenie przed karczmą" znika element anegdotyczny. Parobek poi konie, zerkając ku dziewczynie. Ton ogólny jasny, plener rozpuścił gęstość cieni i zabarwiał całość chłodnym, szarawym refleksem. Potem już Wolski do ciemnego tonu nie umiał wrócić. Nawet „Wypadek w cyrku" jest zalany jasnem, bez silnych kontrastów światłem...

Tę świetną twórczość przeciął 1892 r. obłęd a w dwa lata później śmierć. Utarty szlak artystów polskich.

APOLONJUSZ KĘDZIERSKI NAD RZEKĄ

Emigracja artystów w tym okresie zmniejszyła się, lecz nie ustała. Przybywa jej nawet nowy teren — Rosja, w której wybitne ogniska sztuki, szczodra opieka Dworu i żywe zamiłowanie ogółu do sztuki — wytworzyły warunki ponętne dla artystów. W końcu XIX, w początku XX stulecia liczni i wybitni artyści polscy mieszkają w Petersburgu, Moskwie, Kijowie, albo głębokiej prowincji. — Malarze i architekci.

STANISŁAW WOLSKI PRZED KARCZMĄ

Do tej kolonji należy JAN CIĄGLIŃSKI (1859—1913). Urodzony w Warszawie, zapisał się tu na medycynę. — Ale powołanie zwróciło go do Gersona, a niedługo potem do Petersburga. Złoty medal za „Sadzawkę w Siloe" ułatwił mu wyjazd za granicę. Zresztą Ciągliński wiele podróżował w ciągu całego życia. Zwiedził kraje Zachodu, potem Krym, Kaukaz, Turcję, Maroko, Tunis, Egipt, Palestynę, Indje. Zewsząd przywoził liczne studja. Mieszkał stale w Petersburgu, — w kraju wystawiał mało, i w gruncie rzeczy jest u nas malarzem nieznanym. Jednakże polskość swą zachował nietkniętą i za granicą wystawiał obrazy swoje, przeważnie portrety i krajobrazy w oddziale polskim (Berlin, Paryż).

Wybitny kolorysta-impresjonista, był ogromnie ceniony w rosyjskich kołach artystycznych. „Ciągliński — pisze o nim Benois — był zawsze pionerem. Jeszcze 1880 r. stał się głośny, jako wybitny uczeń akademji, który nie wahał się zerwać z tradycyjnym konwenansem i wprowadził do swej sztuki element efektów świetlnych, oraz — bardziej swobodną technikę"... „Wtedy już zajął miejsce pierwszego n a s z e g o (!) impresjonisty"...

WŁODZIMIERZ TETMAJER WESELE

Miły, pogodny, wysoce społeczny, czynny, był kochany i bardzo ceniony. 1906 r. zostaje profesorem akademji, a 1911 r. Senat akademicki mianował go członkiem honorowym tej instytucji.

Talentem i rodzajem malarstwa jest on trochę pokrewny Masłowskiemu w drugiej epoce tego malarza, tylko bardziej dźwięczny w gamie barwnej, bardziej nerwowy w fakturze i bardziej panujący nad formą. Brak mu natomiast poczucia życia, rysu, który jest u Masłowskiego rdzennym.

Pokolenie wyżej scharakteryzowane dokonało przewrotu, — następne miało drogę już utorowaną i bez wysiłku nią poszło. Zachowało ono jasny ton obrazów, który stał się stopniowo zdobyczą całego malarstwa, a zarazem złagodziło jaskrawe przejawy temperamentu pionerów rewolucji. Zbyt bliscy (chronologicznie) poprzednikom, aby ich można zaliczyć do epigonów kierunku, — stoją jednak na przełomie i nic zasadniczo nowego do malarstwa nie wnoszą.

Do tej grupy należy TETMAJER WŁODZIMIERZ (urodz. 1862). [1] Wesoły, żywego temperamentu — do tańca i różańca, do wypitki i wybitki, jest nieocenionym w kompanji kolegą, politykiem ludowym, oryginałem, chłopomanem żonatym z chłopką i wychowującym dzieci po chłopsku, posłem niegdyś do Parlamentu, dziś do Sejmu warszawskie-

[1] (Zmarł 1923 r.).

OLGA BOZNANSKA PORTRET

go i t. p. Nawał tak różnych zajęć nie pozwolił temu zdolnemu malarzowi skupić się na malarstwie i pogłębić jego wartości.

Bardziej wiernym swej sztuce jest ALEKSANDER AUGUSTYNOWICZ (ur. 1865 r.), zdolny akwarellista lwowski. Zresztą maluje i olejno oprócz portretów, wśród których są bardzo dobre (kardynała Sembratowicza, — córek artysty), maluje chętnie dziwne martwe natury — „Okno snycerza", „Malarz bogów", pokrewni tamtym „Chłopcy z szopką", „Szopkarz" i t. p. Malarz zdolny, nierówny, technicznie bardzo wyrobiony.

WODZINOWSKI WINCENTY (ur. 1866 r.) maluje sceny ludowe, jak „Odpoczynek żniwiarzy", „Na swojską nutę", „Wesele", „Pogrzeb", „Summa" i t. d. zabarwione zewnętrznym naturalizmem, utrzymane w jasnej gamie, — w istocie rzeczy — mdłe i burżuazyjne, o tempie życia odczuwanem słabo, — pomysłach malarskich ubogich i nieśmiałych.

Najmłodszym z tej grupy Małopolan jest ROZWADOWSKI ZYGMUNT (ur. 1870). Obrazy jego, osnute na tle życia wsi, albo batalistyczne, świadczą o dobrej szkole, dużem poczuciu ruchu ludzi i koni i dużej zręczności w złożonych kompozycjach.

W zakresie portretu z ruchem impresjonistycznym wiążą się dwa nazwiska: Boznańskiej i Krzyżanowskiego.

OLGA BOZNAŃSKA (ur. 1865) większą część życia twórczego spędziła w Paryżu, — wystawia przeważnie za granicą, gdzie była wielokrotnie wyróżniana i nagradzana.

Ona to pierwsza z portrecistów polskich wchodzi na drogę sztuki stylowej, na którą najbardziej otworzył jej oczy Whistler. Zamiast realnej postaci, — duplikatu modela, powtarzającego jego kształt z brutalnością figury woskowej, Boznańska daje wizję światłocieniową, delikatną, miękką, zatartą, wibrującą. Każde dotknięcie jej pędzla ma pewną rolę artystyczną w mozajce obrazu. Z miękkiej — niekiedy aż manierycznie — modelującej maskę mozajki, ze szczególną siłą występują oczy, żywo i głęboko patrzące. Wszystko owiane dużem poczuciem koloru, zamienione na cichą, dyskretnie stłumioną harmonję barwną.

Oddawna już kresowe ziemie polskie były w Polsce rezerwuarem niepospolitych serc, charakterów i talentów. Dały nam one pierwszorzędnych poetów w epoce romantyzmu i nie przestały zasilać duchowego skarbca narodu aż do ostatnich czasów. Wołyń, Podole, a zwłaszcza Ukraina miała w swem powietrzu jakieś tajemnicze moce. Bo choć zdawna już zamilkły i dźwięki teorbanów i grzmot samopałów, i zagony tatarskie przestały już deptać te ziemie, jednak dziś jeszcze we krwi jej dzieci grają wielkie, żywiołowe siły — i ponosi je bujność temperamentu, z powietrza Dzikich Pól przez dziadów ich wessana. Ci nawet, co na czas jakiś choćby do tej krainy przyjadą, czują się silniejsi, śmielsi, żyją życiem wewnętrznem bardziej natężonem i bujnem. Tak było z Chełmońskim, Masłowskim i wielu innymi.

Te ziemie dały malarstwu Straszyńskiego, Stanisławskiego, Pruszkowskiego Witolda, Mańkowskiego Józefa i wielu innych. Stamtad wiatry przywiały Krzyżanowskiego.

KONRAD KRZYŻANOWSKI PORTRET ŻONY

KONRAD KRZYŻANOWSKI (1872—1922) urodził się w Kremienczugu. Syn zubożałej rodziny szlacheckiej, zjawił się w Petersburgu około 1894 r., — szukając ogni świętych w tamtejszej akademji. Ale ciężka nędza, a bardziej jeszcze nauka akademicka zraziły go.

Nie znając języka, nie mając pieniędzy, ruszył 1897 do Monachjum i tam szczęśliwie trafił na Holosy, niepospolitego malarza i profesora, który zwrócił uwagę na niezwykłego chłopca. Pod jego kierunkiem pracował Krzyżanowski w ciągu lat trzech z niesłychanym zapałem, którego nie mogła zgasić nawet straszliwa nędza. Holosy otwierał mu oczy na tajemnice światła, na logikę rozkładu jego na powierzchni brył, na subtelność efektów światłocieniowych, na budowę, połyski, życie i wyraz oka w twarzy ludzkiej. Jednym z pierwszych płodów tej nauki był autoportret — jedyny jaki Krzyżanowski namalował: chrapy rozdęte, w oczach błysk płomieni, usta zaciśnięte, głowa dumnie wzniesiona — jakby rzucał wyzwanie losom i gotował się do skoku w życie twórcze.

KONRAD KRZYŻANOWSKI SZKIC PORTRETU

Pędzony głęboką, choć prawie podświadomą tęsknotą do nieznanej ojczyzny, znalazł się 1900 r. w Warszawie. Bez stosunków, bez pieniędzy, bez zdolności do jakichkolwiek kompromisów w sztuce, że nie zmarniał jak tylu innych w tem złowrogiem mieście, to jest dziwną tajemnicą losu. W jakimś pustym sklepie urządził pracownię, w której rychło — niewiadomo skąd znalazło się kilku „uczniów". Krzyżanowski ich uczył, malował sam z nimi, niektórych bezdomnych przyjął na „sublokatorów", dzieląc się z nimi wszystkiem co miał, chlebem, koszulą, — a kiedy nie miał nic, nawet na obiad, czytywał im wiersze polskich i rosyjskich poetów, — albo Przybyszewskiego, który go oczarował dziwnem bogactwem mowy i śmiałością myśli. A czytał doskonale, jak pierwszorzędny artysta, ze wzruszeniem głębokiem, przeżywając w duszy wszystko, co śpiewały skrzydlate słowa...

W Warszawie już nazawsze pozostał. W dwa lata później powołano go na profesora świeżo otworzonej, staraniem Stabrowskiego Szkoły Sztuk Pięknych. Krzyżanowski był jej filarem, — uczniowie ubóstwiali go i garnęli się tłumnie. Porywał ich niesłychanym temperamentem, żywiołową naturą, bogactwem serca i fanatyczną, młodzieńczą miłością sztuki. W oryginalnym — swoim własnym żargonie, do którego wtrącał gęsto słowa rosyjskie, niemieckie i węgier-

skie, starał się im szczepić naukę Holosy, a zarazem swoją własną, zdobytą doświadczeniem wiedzę. Nie mógł oczywiście trafić do ich logiki, wielu nie rozumiało długo, czego mistrz od nich chce, ale brzmieniem głosu, połyskiem oczu, uśmiechem, gestem porywał ich serca i wyobraźnie, zmuszał do pracy i do wysiłków ogromnych. Sam ich kochał jak ojciec, oddawał im się cały, jeździł z nimi na plener, sam malował, pilnował ich pracy, łajał, bił, całował. W potrzebie dzielił się ostatnim groszem.

W ciągu tych dwudziestu z górą lat życia, spędzonych wytrwale w Warszawie, namalował olbrzymią ilość portretów. Nie portretów zamówionych, lecz robionych dla przyjaciół, ofiarowywanych modelom... A portret nie był dla niego równą i spokojną robotą malarza kopisty natury,—ale szaloną walką, wściekłem zdobywaniem twierdz niezdobytych... Niejednokrotnie skończoną prawie rzecz ścierał doszczętnie, malował drugi i trzeci raz, zmieniał parokrotnie płótna, aby wreszcie rzecz już wystudjowaną do dna — zacząć odnowa i postawić jednym zamachem, jednym najwyższym wysiłkiem twórczym.

W pierwszych swych pracach, gdzie czuć jeszcze pewne echa Holosy, Krzyżanowski mało zwraca uwagi na kolor, operuje przeważnie światłocieniem, śmiałemi, szerokiemi rzutami pędzla wydobywa z ciemnego tła bryłę twarzy i połyski oczu zawsze żywych. Ale niedługo potem ton ogólny jaśnieje, tła stają się bardziej powietrzne i lekkie, a w ciepłej czarniawej gamie rodzi się bogactwo dziwnie harmonijnych tonów.

Ostatniem przepięknem dziełem tej serji jest portret pani G. Biała, wyszukanie chłodna w tonie twarz z zadartym noskiem i marzącemi, anielskiemi oczami przypomina niby Madonnę w ciemnych, niezmiernej siły włosach i czarnej, uproszczonej, sprowadzonej do ogólnej ciemnej sylwety sukni, na tle której majaczą nieukończone, splecione dłonie. Krzyżanowski lubił po wystudjowaniu dłoni kończyć je mistrzowsko, w kilku śmiałych, lekkich, niby odniechcenia ruchach pędzla.

W ciągu życia całego malarz ten nie zatrzymuje się na żadnym t y p i e portretu. Wciąż idzie naprzód, stawia sobie coraz to nowe, czysto malarskie zadania, zwłaszcza w zakresie kompozycji. Nie zadowala go życie modela i brawurowa, szalona technika, — coraz śmielej wprowadza kolor. Na miejscu ciemnych, przejrzystych głębi, w tle widnieje szafirowa niesłychanie śmiało wzięta ściana, albo biała, żółta czy jakakolwiek inna opona, w oryginalnym, wyszukanym tonie.

Modele kładą na siebie bajecznie kolorowe kamizelki, zawiązują fantazyjne krawaty, zielone jak malachity i szmaragdy szmatki, poma-

KONRAD KRZYŻANOWSKI PORTRET

rańczowe bluzki i t. p. Powstają bogate, złożone i dźwięczne harmonje barwne. Czasem model siedzi na tle fortepianów, obrazów i t. p. martwej natury, czasem portret zamienia się w scenę w pokoju jasnym, pełnym światła, z różnych stron płynącego, przy stole siedzą panie zajęte pracą...

Nawet w samej technice ciągłe szukania. Mimo — specjalne zamiłowanie do „dyr-dyr"... szerokich rzutów pędzla, niektóre główki kończy Krzyżanowski z finezją, godną Cloueta, wogóle zmienia technikę wielokrotnie odpowiednio do natury modela. Portret dziobatego malarza Dworzaka w słońcu maluje, grubo rzucając grudki farby pędzlem, paznogciem, szpachlą, portret świeżej twarzyczki dziewczęcej potrafi namalować jak prymityw — że pędzla zupełnie nie znać,— widać tylko rozpływające się miękko tony. Liczne prace wykonane

są wieczorem. Artysta nie chciał tracić czasu, party żywiołową potrzebą malowania, zabrał się do pracy przy lampie i tak się do niej przyzwyczaił, że opanował zupełnie barwę i malował równie pewnie jak we dnie.

W ciągu dwudziestu z górą lat przechodził ten burzliwy artysta od ciemnych, naturalistycznych popiersi w świetle silnie skupionem, do jasnych wnętrz i barwnych postaci, — od jasnych wnętrz do pleneru, od pleneru do stylu...

Jego poczucie stylu najsilniej może przejawia się w krajobrazach, które zwykle przywoził z lata. Nie są to wierne studja natury, ale impresje malarskie, traktowane zupełnie subjektywnie. Natura jest tu uproszczana i przekształcana z całą swobodą. Ciemne, intensywne w tonie niebo, szalone — jak u Greco — obłoki, niebywałe zielenie drzew, wspaniałe majestatyczne linje ziemi. Wszędzie silna i bardzo osobista interpretacja natury — jej barw i kształtów — stylowa i nad miarę artystyczna.

Subjektywizm jest górującym rysem jego twórczości. Nawet w osoby portretowane wkładał — i to z energją żywiołową — to, co sam w nich dopatrzył, własne wyobrażenia o ich psychice, charakterze i przeżyciach. Niema tam nic fotograficznego. Wszędzie swego rodzaju idealizacja czy interpretacja typu, ale żywa, bez maniery, za każdym razem inna. I wszędzie — nie maska nieruchoma — ale przedziwne, mieniące się tysiącem odcieni wyrazu — życie.

Olbrzymią pracę tego wielkiego artysty można było ocenić dopiero na wystawie pośmiertnej 1922 r., gdzie zgromadzono około 500 prac, t. j. mniej więcej połowę jego dorobku artystycznego. Liczne i pierwszorzędne dzieła pozostały w Kijowie, gdzie Krzyżanowski przebył okres okupacji niemieckiej. Około setki innych nie można było znaleźć albo zmieścić na wystawie. Zajaśniała tu cała żywotność jego talentu i bohaterskość ducha, co do ostatniego tchu walczył o czystość swej sztuki, której nie skaził żadnym kompromisem, żadnem nagięciem do smaku tłumu.

W zakresie ilustracyj, a raczej rysunku, wśród tego pokolenia wybitne miejsce zajmuje STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZENCEWICZ.

Urodzony na Litwie (1866 r.), studjował w ciągu kilku lat na wydziale batalistycznym akademji petersburskiej. Naturalnie atrakcją jej był nie tyle bezzębny już staruszek Willewalde, malarz mikołajewskiej doby, ile koń gwardyjski, lub kozacki, który codzień cierpliwie pozował w ciągu 4-ch godzin w sali „batalistów". Już wówczas zresztą pracował Siestrzencewicz samodzielnie nad kompozycją i wy-

KONRAD KRZYŻANOWSKI PORTRET

STANISŁAW BOHUSZ-SIESTRZENCEWICZ — W MIASTECZKU

stawiał obrazy. Pobyt w Monachjum i Paryżu niewiele do tej szkoły dorzucił.

Światem tego artysty jest miasteczko litewskie, z jego malowniczą, błotnistą ulicą o zapadłych, staroświeckich domkach, — warchołem dni jarmarcznych, szwargotem żydostwa, trzaskiem biczów, kwikiem i strachaniem się koni i nieporównaną galerją typów ludowych. W swych gwaszach, w śmiałych akwarellach a przedewszystkiem w rysunkach piórem, jakby odniechcenia rzuconych, dał Siestrzencewicz przedziwny obraz tego świata. Subtelność rysunku, a bystra obserwacja życia i charakteru form, znakomity ruch i typ koni, malowniczość i swoboda układu — stanowią o pierwszorzędnej wartości tych prac, zadziwiająco lekkich w stylu, istnych impresyj, dalekich od ciężko, uporczywie wykończanych ilustracyj epoki naturalizmu.

Obok tych artystów, w dziełach których pierwiastek rodzimy dźwięczy mniej lub więcej silnie, jest liczna grupa — przeważnie mieszkających za granicą, chłonących jej kulturę, oderwanych od kraju i w sztuce swojej często wynarodowionych doszczętnie.

IGNACY PIEŃKOWSKI ROŻOWA DAMA

Wśród nich wyróżnia się wybitnemi zdolnościami i wielkiem opanowaniem formy IGNACY PIEŃKOWSKI (ur. 1877 r.), autor licznych i dobrych portretów, dekoracyjnych w układzie, z bogatą martwą naturą wnętrza w tle, komponowanych jak obraz, rysowanych i malowanych po mistrzowsku. Pieńkowski piękne lata życia spędził w Paryżu i uległ działaniu jego wysokiej, a obcej kultury. W 1911 r. został powołany do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a w parę lat później do akademji krakowskiej.

Zanim przejdziemy do ostatniego kierunku w malarstwie polskiem — dziejów fantazji i stylu, dobrze będzie w tem miejscu rzucić okiem wstecz na to, co zrobiła sztuka polska w zakresie pejzażu w ciągu całego XIX w.

RUCH
NATURALISTYCZNY
KRAJOBRAZ

ZALESKI
BRESLAUER. SCHOUPPÉ
GRYGLEWSKI

SZERMENTOWSKI. GERSON

MALECKI
BRZOZOWSKI. BROCHOCKI. KOCHANOWSKI. SIDOROWICZ. POCIECHA

FAŁAT. STANISŁAWSKI
GALIMSKI. WEYSSENHOFF. JANOWSKI
ŻUKOWSKI

RAPACKI. POPOWSKI
ZIOMEK. KOWALEWSKI
CIEŚLEWSKI. TRZEBIŃSKI. KOPCZYŃSKI
MAŃKOWSKI
STAN. CZAJKOWSKI. SZCZYGLIŃSKI
KAMOCKI. FILIPKIEWICZ

W Europie zachodniej krajobraz był jedną z ważnych podstaw odrodzenia malarstwa w XIX w. Świat starożytny, również jak i odrodzenie nie pozostawił nam wybitnych dzieł tego rodzaju, nie tyranizował sztuki świetną tradycją. Co zaś do Holendrów—to ich krajobraz naturalistyczny również nie mógł manierować artystów. Wreszcie w obcowaniu z naturą codzienną malarz mimowoli zbliża się do niej, ulega jej urokom i daje się powodować wrażeniom bezpośrednim.

MARCIN ZALESKI OSTRA BRAMA

Ale w Polsce zamiłowanie do krajobrazu było stosunkowo słabe, wprost przeciwnie jak w Rosji, gdzie przyroda odgrywa ogromną rolę i w malarstwie i w poezji. Natura polska wrażliwa i burzliwa, jednocześnie mało skupiona i kontemplacyjna — nie odczuwała dość jasno piękna przyrody — i krajobraz w malarstwie naszem od początku rozwijał się słabo i był najbardziej chłodnym (aż do czasu Chełmońskiego) i zarazem najbardziej realistycznym odłamem malarstwa.

Ojcem krajobrazu polskiego jest MARCIN ZALESKI (1796 — 1877). Malarz obcy fantazji i niewrażliwy na mistyczny urok przyrody, pali się do starych murów, ulic, budynków, które odtwarza z wielką miłością i zrozumieniem ich malarskich wartości. Nauka w uczelniach Krakowa i Warszawy nie dała mu wiele. Natomiast

podnietą i objawieniem były obrazy Bernardo Bellotto, które znał, podziwiał i studjował. One to otworzyły mu oczy na zadania malarstwa miast. W niepoliczonych widokach Warszawy, Wilna, Krakowa i całej zresztą Polski — zdejmował on swego rodzaju maskę pośmiertną kraju. Maska ta jednak nie jest martwym protokółem suchych kształtów architektonicznych. Zaleski bowiem zbyt dobrze czuje linję, proporcje, a przedewszystkiem światła. Mówi to każdy jego obraz. Promienie słońca grają na żółtawych murach, na brunatno czerwonych dachówkach, na spatynowanej zielono miedzi kopuł i hełmów na dzwonnicach. Wielkie partje szeroko traktowanych cieniów potęgują siłą kontrastu blask świateł. U góry rozdziera mury żywa plama błękitu nieba, a białe chmury podnoszą natężenie wszystkich barw. Efekt kolorystyczny lubi Zaleski wzmocnić, rozsypując dla okrasy na tę całość drobne barwne plamki przechodniów: cywilów w tabaczkowych surdutach i siwych cylindrach, żołnierzy w niebieskich mundurach i czerwonych wyłogach, kobiet strojnych jak kwiaty, parasolek białych, niebieskich, czerwonych i t. d.

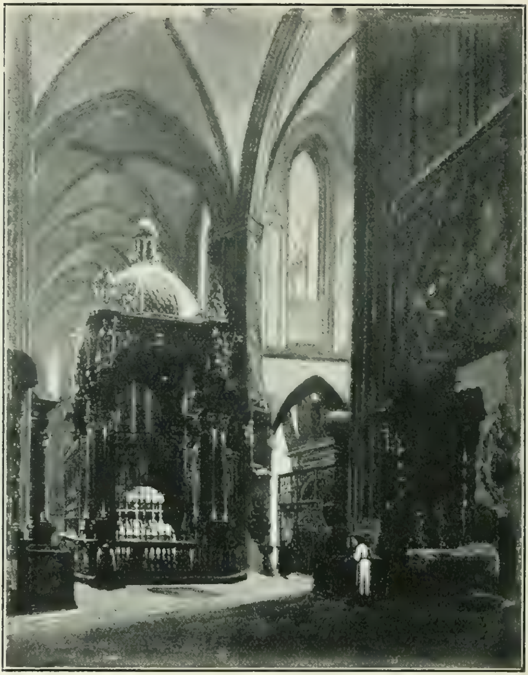
Poczucie światła jeszcze silniej przebija się w licznych wnętrzach kaplic, kościołów, komnat pałacowych (Wilanowa, Dołhobyczowa i in.). Czasem wprowadza i tu snop promieni słonecznych, który kładzie jasne plamy na lśniącej posadzce i napełnia blaskiem całe wnętrze.

W warszawskiem Muzeum Narodowem jest prześliczny portret własny podobno pędzla Zaleskiego. Młody człowiek o smukłych, ogromnie wyczutych linjach siedzi wprost ku widzowi zwrócony. Głowa subtelnie i szeroko malowana, piękna barwa i cały arabesk kompozycji odsłaniają nowe, mało znane strony talentu Zaleskiego.

Był to zdolny artysta, ceniony zwłaszcza w pierwszej połowie ubiegłego stulecia. Na stanowisku profesora b. Szkoły Sztuk Pięknych w Warszawie — wykształcił kilku artystów, którzy szli jego śladami. Żaden z nich jednak nie dorównał mu talentem i wyrobieniem.

W Wilnie w pierwszej połowie wieku pracowało kilku pejzażystów, niektórzy nawet zdolni, jak Zamett, nowego nic jednak do tej sztuki nie wnoszą.

Wybitnym spadkobiercą Zaleskiego jest GRYGLEWSKI ALEKSANDER (1833 — 1879). Urodzony w Krakowie, w szkole Sztuk Pięknych u Stattlera zetknął się z Grottgerem i Matejką. Z „Matjaszkiem",



ALEKSANDER GRYGLEWSKI WAWEL

o pięć lat młodszym, przyjaźń była tak żywa, że wspólnie malowali obraz — wnętrze kościoła Marjackiego — a potem razem pojechali do Monachjum. Ale Matejko spędził tam kilka miesięcy, a Gryglewski kilka lat.

Po powrocie do kraju Gryglewski osiada w Krakowie i maluje prawie wyłącznie wnętrza. Ale nie schematy perspektywiczne, tylko żywe, bogate w treść obrazy, wykonane wykwintnie, z dużem poczuciem światła i koloru. Bogate ołtarze barokowe, złocone kolumny, trumny srebrne, nagrobki i t. d. stanowią piękną martwą naturę, którą malarz pieści pędzlem i światłem. Znane są jego wnętrza kościoła Marjackiego, katedry na Wawelu z trumną św. Stanisława,

ratusza na Kaźmierzu i t. p. Gryglewski przyjeżdżał do Warszawy, malował komnaty królewskie w Wilanowie, — objeżdżał dawne miasta i zamki małopolskie, malował sale pałacu Koniecpolskich w Podhorcach i t. d.

Zrzadka malował także widoki uliczne starego Krakowa.

Trawiony chorobą wewnętrzną, wyjechał 1879 r. do Gdańska. Tutaj podczas malowania podwórca w ratuszu dotknięty ostrym napadem obłędu, rzucił się przez okno i zabił na miejscu.

Jednakże krajobraz właściwy mało ma Zaleskiemu do zawdzięczenia. Jeżeli pominąć Norblina, który zresztą tylko dorywczo zajmował się pejzażem, to drogę krajobrazowi polskiemu torował w XIX w. CHRYSTJAN BRESLAUER (1802 — 1860), urodzony w Warszawie. Po długoletnich studjach za granicą, gdzie się przyjaźnił z Achenbachem, kopjował Ruysdaela i podziwiał Calame'a, powraca Breslauer do Warszawy i obejmuje pejzaż w niedawno założonej Szkole Sztuk Pięknych. Tu stał się ulubieńcem młodzieży. Malutki, brzuchaty, ogolony, zaniedbany w ubraniu — bezgranicznie dobry dla uczniów, był mistrzem licznych pokoleń pejzażystów. Z jego to szkoły wyszedł Gerson, Szermentowski, Malecki, Brzozowski, Świeszewski i inni. Latem jeździł z uczniami na plener, niekiedy daleko — na Litwę, a nawet do Finlandji.

Krajobrazy jego są fantazjami mniej lub więcej malowniczemi w duchu Calame'a. Lubił widoki gór, które studjował w Tyrolu, w Tatrach, nawet w Norwegji. Obok układu konwencjonalnego i małego zrozumienia roli światła, pory roku i t. p. widać u Breslauera niezłą szkołę rysunku. O kolorycie jego dziś poczerniałych bardzo obrazów trudno nam mówić.

Pokrewnym mu malarzem, choć z gorszą szkołą, był ALFRED SCHOUPPÉ (1812 — 1899), autor manierycznych, bez charakteru, źle rysowanych i nieśmiało, mdło malowanych pejzaży.

Dopiero w połowie wieku zjawia się dwóch wybitnych artystów, twórców właściwego krajobrazu polskiego: Szermentowski i Gerson. Obaj wyszli ze szkoły Breslauera, ale zostawili ją daleko poza sobą.

JÓZEF SZERMENTOWSKI (1833 — 1876) urodził się u stóp gór Świętokrzyskich, w malowniczem miasteczku Bodzentynie. Dzięki poparciu dobrych ludzi, którzy ocenili zdolności dziecka, jako 17-letni chłopiec znalazł się w Warszawie, gdzie wstąpił do Szkoły Sztuk

Pięknych. Tu się nauczył rysować i zapoznał z użyciem farb, zarazem zbliżył się do grupy wybitnie zdolnych młodych artystów, jak Gerson, Kostrzewski, Henryk Pillati, Władysław Bakałowicz i inni. Potem to grono powiększył trochę starszy od nich Kossak, który świeżo przyjechał z Petersburga. Wszystko młode, gorące, bijące nadzieją serca.

Piękne lato polskie spędzali ci młodzi ludzie na wsi, wędrując dla studjów po kraju, po malowniczych zakątkach gór Świętokrzyskich, po Sandomierskiem, Kieleckiem, Krakowskiem, zatrzymując się tam, gdzie im się podobało, gdzie było coś do malowania, gdzie znaleźli gościnny dach nad głową. Zwłaszcza Gerson i Szermentowski byli niezmordowani w tych wycieczkach i przywozili z każdej stosy studjów.

JOZEF SZERMENTOWSKI PRZED KOŚCIOŁEM

To obcowanie z przyrodą polską, te obrazki — raczej studja — wprost z natury malowane, urabiały w Szermentowskim artystę i otwierały mu oczy na wdzięk, prostotę i swoisty charakter pejzażu polskiego. Jego niewielkie obrazki tej epoki, malowane lekko, ściśle, z wielką maestrją — każą nam uznać w młodym ich autorze zupełnie skończonego artystę.

Zrozumieli to profesorowie i wyjednali Szermentowskiemu stypendjum rządowe, z pomocą którego jedzie on 1858 r. do Paryża. Tu zetknął się z dziełami szkoły barbizońskiej. Te zwróciły jego uwagę, jak o tem świadczą prace artysty, ale głębszego przewrotu sprawić

nie mogły, bo Szermentowski był już urobionym i to w duchu ich dążeń artystą.

W Paryżu było mu dobrze. Jego krajobrazy polskie były czemś egzotycznem dla Francuzów i cieszyły się dużem powodzeniem. „Szerment" pozostał wierny studjom i wspomnieniom młodości, które od czasu do czasu odświeżał, wracając na lato do kraju. Ale obrazy jego pozostały tam i najpiękniejszy okres twórczy Szermentowskiego (podobnie jak i Chełmońskiego) jest w kraju mało znany.

Zmarł w Paryżu, mając lat 43.

On to i Gerson są twórcami właściwego pejzażu polskiego.

JÓZEF SZERMENTOWSKI — KRAJOBRAZ

Dziwna przepaść dzieli obrazy historyczne tego ostatniego od twórczości jego jako pejzażysty. Konwencjonalny malarz manekinów, ubranych w historyczne kostjumy, w zetknięciu z przyrodą żywą staje się fanatycznym, a nawet nieśmiałym jej czcicielem. Z wycieczek swoich przywoził stosy olejnych i akwarellowych studjów, tchnących szczerym i bezwzględnym naturalizmem. — Wiele z nich wyobraża dawne zabytki budownictwa polskiego (często już dziś nieistniejące), ale zawsze wprowadzone w całość krajobrazu. Robił często drobiazgowe arcynaturalistyczne studja gałęzi, listków, kona-

WOJCIECH GERSON — WIDOK Z CMENTARZA W ZAKOPANEM

rów, drzew pełnych charakteru, studjował stany nieba i efekty światła, studjował przyrodę w najmniej nawet interesujących godzinach— i oddawał bez wahania i poprawek to, co mogło się wydawać całkiem ubogiem w treść, t. j. w linję i barwę. Nadzwyczajne opanowanie środków malarstwa — pozwalało mu szybko i maestralnie rozwiązywać trudne zadania, notować zmienne, przemijające zjawiska światła.

Gerson zwiedził całą niemal Polskę, ale najbardziej upodobał sobie przyrodę tatrzańską. W późniejszych latach jeździł co roku do Zakopanego, gdzie wszyscy znali wysoką, uroczystą postać i żywe, małe oczki srebrnowłosego starca w serdaczku, ruszającego z pudłem na studja. Z drobnych studjów i notatek powstawały duże obrazy, niekiedy wspaniałe, romantyczne w sposób naturalny, bez żadnego transponowania skali tonów, albo przerabiania kompozycji. Jego widok na Wołoszyn i Koszystą, malowany z cmentarza zakopiańskiego, podczas kiedy wszystko w Zakopanem okryte jest jak kołdrą cieniem olbrzymiej chmury, a tylko w dali połyskuje lazur czystego nieba i na tle jego ostro odcięte sylwety gór — jest arcydziełem kompozycji i techniki. Malował tam blade i mdłe południa w dolinie Kościeliskiej, ciemne granitowe szczyty Rysów, ciężkie chmury toczące się pod Reglami, chaos olbrzymich granitowych zwałów; gdzieś w odle-

głej dzikiej dolinie górskiej. Często po podmalowaniu pędzlem brał do ręki szpachlę i kończył nią obraz, śmiało rzucając masy farby na płótno, jak mularz tynkujący mur kielnią...

W obrazach historycznych daje często swym bohaterom wspaniałe pełne życia tło pejzażowe. Tak jest w „Powrocie Kazimierza Mnicha", gdzie nad ciemną, błotnistą ziemią — rozpostarł wspaniałe, groźne niebo, po którem suną zawały ciężkich, ołowianych chmur.

Wpływ Gersona na rozwój pejzażu w Polsce był większy niż Szermentowskiego, który po wyjeździe do Paryża stał się u nas prawie nieznanym, a przecież wyjechał jako młody 25-letni chłopiec!...

Gerson pozostał, malował i wystawiał swoje krajobrazy. Nie przywiązywał zresztą do nich większej wagi. Dopiero Witkiewicz w świetny choć zjadliwy sposób wykazał wartość Gersona, jako pejzażysty i otworzył społeczeństwu oczy na najistotniejsze pierwiastki talentu tego malarza. Podobnie czcił go Chełmoński, który mu zawdzięczał w młodości wiele podniet i wiele cennych, głębokich wskazówek.

Chełmoński, br. Gierymscy i Wierusz-Kowalski, o których wyżej było już mówione, zamykają tę kartę pejzażu polskiego.

Obok nich zresztą pracuje w ciszy grupa malarzy mniej zdolnych, którzy jednak pewną rolę w życiu naszem spełnili. Takim był BRZOZOWSKI FELIKS (1836 — 1892), autor miłych archaicznych — jakby w duchu Pola rysunków wsi, zwłaszcza ostępów leśnych — ze wspaniałemi drzewami, wśród których pomyka lis, albo umiera zraniona łania.

Rówieśnikiem jego był MALECKI WŁADYSŁAW (1836 — 1900), malarz, którego dziwnie tragiczne losy są jakimś symbolem doli artysty polskiego XIX w.

Malecki w młodości pracował przy znanym dekoratorze teatrów warszawskich — Sachetti'm. Jednocześnie uczył się u Breslauera, a później wyjechał do Wiednia, Monachjum i dalej. W świecie umiał sobie dawać radę, wystawiał obrazy, nabywane za duże pieniądze przez cudzoziemców, w Londynie otrzymał złoty medal w tym samym roku i salonie, kiedy ten zaszczyt spotkał Alma-Tademę. Obraz nagrodzony — „Sejm Bociani" znajduje się dziś w krakowskiem Muzeum Narodowem.

Kiedy Malecki w 90-ych latach wraca do kraju, spotyka go rozczarowanie bolesne. Spodziewanego miejsca w dekoratorni nie otrzymał. Na wystawione obrazy nikt nie zwrócił uwagi, nie kupowano

WŁADYSŁAW MALECKI — SEJM BOCIANI

ich. Zaczęły się czasy ciężkie. Naciśnięty przez nędzę, stary już artysta zdecydował się przyjąć miejsce nauczyciela gdzieś na prowincji. Ale zrażony do ludzi, posępny i małomówny, długo tu nie wytrzymał. Po paru latach opuszcza to stanowisko i udaje się do Szydłowca, gdzie miejscowy burmistrz dał mu bezpłatnie jakiś lokalik miejski — izbę nagą. W tej izbie znaleziono pewnego południa martwe zwłoki Maleckiego z paletą w ręku. — Umarł z głodu. Zostawił po sobie około 600 krajobrazów.

Do tegoż pokolenia pejzażystów należy ALEKSANDER ŚWIESZEWSKI (1839 — 1895), a potem młodsi od niego MICHAŁ POCIECHA (ur. 1852), WALERY BROCHOCKI (ur. 1849—1923), SIDOROWICZ ZYGMUNT (1848 1881), przedwcześnie zapomniany zdolny pejzażysta, — KOCHANOWSKI ROMAN (ur. 1856 r.).

Dopiero z Fałatem i Stanisławskim krajobraz wchodzi w nowy okres, na którym piętno zasadnicze wycisnął impresjonizm. Teraz już nie będzie objektywnej, starannie we wszystkich szczegółach kończonej przyrody, — ale raczej impresje, swobodne

i śmiałe w środkach, dążące do oddania wrażenia danego motywu światła. Światło zalało dawny krajobraz, dotąd raczej rysowany niż malowany, zagrały dźwięczne, nieznane dawniej plamy barwne, powiał jakby wiatr świeży od zimowych, zasypanych śniegiem, ozłoconych słońcem pól, nad któremi zwisło czarownej głębi i siły turkusowe, przeczyste niebo.

Impresyjne traktowanie krajobrazu dało malarzom śmiałość nowych środków i pewną przewagę barwie, ale nie zrywało ze zdrową tradycją naturalizmu. Artyści w dalszym ciągu przestrzegają bardzo charakteru danego zakątka, pory roku, godziny dnia — słowem wszystkich właściwości pejzażu „rodzimego", bynajmniej nie gardząc doskonałym rysunkiem bądź całości, bądź szczegółów.

Jakże mało pierwsze prace Fałata zdradzają przyszłego wirtuoza?! Bezbarwne, nieśmiałe akwarelki, ostrożnie i wątłe rysowane, niczem nie zapowiadają świetnej karjery artystycznej tego malarza.

JULJAN FAŁAT (1853) urodził się w Tuligłowach w Małopolsce. Zanim został malarzem, był geometrą. Jako taki wiele dni spędził w polu, z łańcuchem i astrolabją, żył pod słońcem i deszczem, obserwował przyrodę o każdej porze dnia i roku i potrochu próbował malować. Kiedy w roku 1879 zobaczył na międzynarodowej wystawie Monachijskiej akwarellowy portret Wagnera, malowany przez angielskiego artystę Herkomera, zrozumiał nareszcie swoje powołanie. Szybki w decyzji, rzuca zawód dotychczasowy i zostaje w Monachjum. Ale praca u sztycharza Raaba dała mu jedynie pewną wiedzę rysunkową. W gruncie — źródła sztuki Fałata są w nim samym. Pomoc z zewnątrz sprowadzała się raczej do podniet. W istocie Fałat jest samoukiem, jak każdy zresztą wybitnych zdolności artysta.

Wrażliwy, żywy, bardzo ruchliwy, szukał tych podniet we Włoszech, w Hiszpanji, a wreszcie w podróży naokoło świata 1884 r. Zewsząd wracał obładowany studjami i wrażeniami. Po powrocie osiadł w Krakowie i tam już większą część życia spędził.

W Fałacie nie szukajmy natury cichej, kontemplacyjnej, poetyckiej. Artysta ten lubi szalenie życie i cierpi na głód wrażeń. Poprzez jego płótna czy papiery poprostu pędzi strumień życia, wartki jak obrazy w kinematografie.

Fałat malował wszystko: wnętrza kościołów podczas nabożeństwa, sceny ludowe, gołe damy alegoryczne, bekowiska jeleni, portrety — zresztą doskonałe i t. p. Jego sceny z polowań są czemś nieporównanem. Typy chłopów, leśników, dojeżdżaczy wspaniałe, w charakterze swobodne i znakomicie podpatrzone w ruchu, żywe

w spojrzeniu, w wyrazie, przyłapane na gorącym uczynku, subtelnie rysowane — są takiemi samemi klejnotami prawdy życiowej, jak niedźwiedzie, psy, łosie, ptaki i t. d.

Ale najświetniejszą kartą jego sztuki i najbardziej istotnym nerwem talentu są jego krajobrazy, zresztą i w innych płótnach jako tło użyte. Uderzają one nie poezją i nastrojem, jak krajobrazy Chełmońskiego, ale przedewszystkiem świetnością wykonania. Przyrodę kochał Fałat po swojemu—za zieleń jej łąk, za woń jej kwiatów, za żywy błękit nieba—przedewszystkiem i najbardziej za światło, za blask słońca, który daje te cudowne, silne tony jego palecie.

Nigdy niesyty życia, maluje i łąki zielone, i ciemne sylwety starych lip skupionych u wiejskiego kościołka, i siną wstęgę Tatr na horyzoncie, i widoki miejskie z ich wspaniałą starą architekturą —

JULJAN FAŁAT NIEDZWIEDZIA NIOSĄ

ale najbardziej sobą — mistrzem i wirtuozem niedoścignionym staje się w widokach zimy.

Jest coś niedowypowiedzenia w jego ujęciu światła zimowego, w blasku słońca grającego na śniegach, na bursztynowych ścianach odległych lasów, na zagajach, na obłokach pędzących po niebie.

Panorama Berezyny, w której malował pejzaż, robiła wrażenie takie, jakby nas cudem jakim niewiadome siły przeniosły nagle z brudnej Karowej ulicy na rozległe litewskie pustocie — gdzie niskie zimowe słońce gra na zaśnieżonych wzgórzach i złoci ściany odległych lasów, pod cudownym, upajającym błękitem północnego nieba.

Jego strumienie, płynące niby wstęgi pawie wśród złotego śniegu, haftowanego w cieniach czystym kobaltem, są arcydziełami światła, a zarazem techniki maestralnej, bardzo swobodnej w środkach, potęgującej wszystkie tony dla podniesienia blasku światła.

Fałat zdumiewa techniką. Nietyle olejną, choć i tu widać szalone opanowanie formy i tonu w szerokich, śmiałych, ogromnych rzutach pędzla — ile w akwarelli. Żaden z malarzy polskich nie czuje tak wody w farbie, a raczej na papierze. Papier jest mokry, albo wilgotny — a farba bądź po nim spływa, bądź wsiąka, łącząc się w półprzypadkowe zlewiska, tworząc jakieś marmurki naturalne — w których czuć styl akwarelli — wodę. Tony bierze w niesłychanej czy-

JULJAN FAŁAT STARY KOŚCIOŁ

stości, a gdzie potrzeba, w niesłychanem natężeniu — nie ustępujące zgoła olejnym. Zdarza się, że czysty, ciepły w tonie papier, tylko tu i owdzie w cieniu draśnięty kobaltem—staje się śniegiem zalanym słońcem. Jedno dotknięcie dokonywa tego cudu. Jest to maestrja godna Besnard'a, albo najlepszych angielskich akwarellistów.

Wszystko to osiąga Fałat stopniowo, idąc niewzruszenie naprzód do ostatnich niemal czasów, ale bez tych ciężkich, głuchych walk, jakich polem było życie np. Gierymskiego. Nadzwyczajna intuicja, której tamtemu brakło, wyprowadzała go łatwo ze wszystkich trudności sztuki.

Zadziwiająca jest też karjera życiowa tego artysty. Syn ludu, ex-geometra, staje się świetnym malarzem i ulubieńcem high-life'u. Podejmowany przez najpierwsze domy polskie, wzywany przez Radziwiłłów do Nieświeża na słynne polowania, zwraca na siebie uwagę Wilhelma II, jest mu przedstawiony, wezwany do Berlina, gdzie robi dla cesarza szereg obrazów.

W 1895 r. po śmierci Matejki powołują go na stanowisko Dyrektora krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych. Zasługą jest Fałata, że wezwał do współpracy odrazu szereg najwybitniejszych artystów polskich: Wyczółkowskiego, Axentowicza, Stanisławskiego, Malczewskiego, reorganizując w ten sposób uczelnię, która przedtem — poza kolosalnym (i dlatego groźnym dla uczniów) Matejką innych sił poważniejszych nie miała.

Mimo lat 70 jest Fałat ciągle młodym w swej sztuce i nawet nagina ją do ducha czasu, przechodząc do formy coraz szerszej, coraz swobodniejszej, coraz bardziej indywidualnej.

JAN STANISŁAWSKI (1861—1907) urodził się w Olszanie na Ukrainie, a szkoły średnie kończył aż w Kazaniu, gdzie ojciec jego, profesor filozofji i tłumacz Dantego, był na zesłaniu. Przyszły malarz nie zdawał sobie sprawy ze swego powołania i spokojnie studjował wyższą matematykę w uniwersytecie warszawskim, a potem petersburskim. W Petersburgu zobaczył skarby Ermitażu i młodą sztukę „pieredwiżnikow". Te wrażenia rozstrzygnęły o jego losach. Zamiast się ubiegać o profesurę w uniwersytecie warszawskim, początkuje u Gersona, a potem jedzie do Krakowa do Szkoły Sztuk Pięknych. Po roku uczuł, że mu za ciasno i wyjechał do Paryża, gdzie przebył 10 lat. Stamtąd zresztą robił częste wycieczki do Krakowa, Lwowa, na rodzinną Ukrainę i t. d. W Paryżu zbliżył się z Chełmońskim, stojącym wówczas na szczycie powodzenia, i tu zaczął swą świetną karjerę malarską.

Już jako znanego, wysoko cenionego w stolicy sztuki malarza, powołuje go Fałat do objęcia katedry pejzażu, w świeżo reformowanej krakowskiej akademji Sztuk Pięknych. Tutaj też spędził Stanisławski resztę życia.

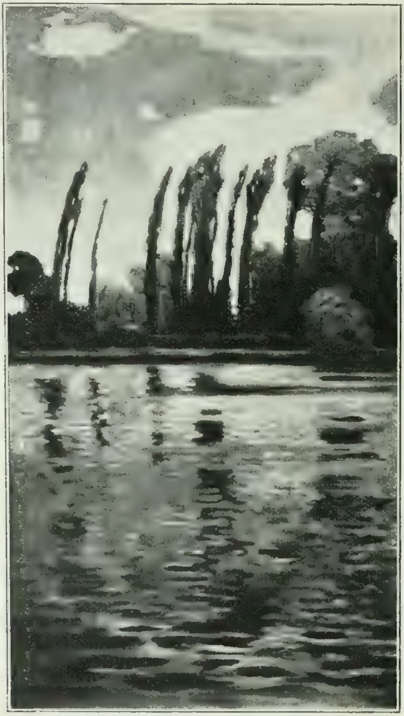
Brzuchaty olbrzym, inteligentny, bystry, dowcipny, despotyczny, z żywiołowym ukraińskim temperamentem, trząsł całą arkadją nowej uczelni i jej urzędowym dyrektorem, umiał wiązać rozbieżne dążności grona profesorów, łagodzić ich nieporozumienia, prowadzić ku wspólnym celom. W tym charakterze oddał akademji usługi bez-

JAN STANISŁAWSKI KRAJOBRAZ UKRAIŃSKI

cenne. Zarazem wychował i wyrobił szereg zdolnych pejzażystów i położył podwaliny „krakowskiej szkole" krajobrazu.

Przytem dużo malował. Ten potężny mężczyzna był twórcą maleńkich, właściwych mu obrazków, malowanych w ciągu jednego — wyjątkowo — dwóch posiedzeń na deseczkach, mieszczących się w jego pudle do farb. Obrazki te mają świeżość impresji i techniki, jakie daje malowanie wprost z natury, a zarazem — w ich kompozycji, w jej linjach, w całem ujęciu motywu, w znakomitem zrozumieniu światła — wypowiada się silnie pierwiastek twórczy. Subtelny kolorysta, umie samą tonacją obrazu scharakteryzować naturę dnia, porę roku i motyw światła. Upaja się słońcem, którego setne odcienia i rodzaje gry na obłokach powtarza w coraz to nowych odmianach. Niebo nasycone światłem gra tu ważną rolę, jego ton coraz to inny, obłoki srebrzyste, złociste, ametystowe, opalowe, albo ciężkie, ołowiane szarego dnia — są poematami światła. Energicznie zarysowane linje krajobrazu z dziwną jasnością tłumaczą nam, że jesteśmy bądź pod Krakowem, bądź na Podhalu, bądź na Ukrainie — tak bardzo mistrz umie wybrać i podkreślić, co jest dla danej okolicy najbardziej

charakterystyczne. Lubi on na tych maleńkich deszczułkach rozsnuwać ogromne przestrzenie, sięgające hen, do odległego horyzontu, rzadko tylko poprzestaje na pierwszym planie. Zna ogromnie wartość malarską sylwety i w jej duchu upraszcza kształty, bez wyraźnej ich stylizacji. Bogactwo środków ma nieprzebrane, zarówno w skali to-



JAN STANISŁAWSKI TOPOLE

nów, jak i w sposobie rysowania przedmiotów pędzlem. Rysuje ślicznie — w miarę potrzeby szeroko, lub skończenie, miękko lub twardo, rzadką lub gęstą farbą, wczuwając się zawsze w ducha efektu i odwołując do obserwacji bezpośredniej.

Każda jego deszczułka stawała się maleńkim klejnotem, który kiedyś będzie w muzeach ceniony równie, jak drobne obrazy Terborgów i Metsu.

Ale Stanisławski, którego sposób malowania jest zawsze szeroki — umie przystosować się i do największej skali płócien. 1895 r. pomaga Fałatowi w Berlinie malować krajobraz w panoramie Berezyny; później we Lwowie malował pejzaż Golgoty. Jest w nim giętkość i siła i żywiołowe napięcie twórcze, coś, co przywiózł z „błękitnych pól" Ukrainy, albo z zawołżańskich stepów. Obok Fałata jest on największym pejzażystą polskim ostatnich lat XIX w. Czarował ludzi nietylko swoją sztuką, ale i swoją osobą. Porywał ich zapałem, tęgością myśli i dosadną obrazowością mowy. Znakomity malarz rosyjski Nestierow, którego oprowadzał po Krakowie, dokąd tenże przejazdem zawitał — pisze z zachwytem o tym niepospolitym człowieku i artyście.

Pejzaż polski w czasach Stanisławskiego byłby imponujący, gdyby nie to, że jego przedstawiciele, rozproszeni po świecie, nie mogli się nigdzie zogniskować. Jedni żyją w Kijowie, inni w Moskwie, inni we Lwowie, inni w Paryżu, inni w Warszawie.

W Kijowie stale mieszkał WŁADYSŁAW GALIMSKI, tamże urodzony 1860. Tego kresowego artysty Polska zupełnie nie zna, ponieważ wychowanek akademji petersburskiej, zbliżony do kół artystycznych rosyjskich, pociągnięty wysoką kulturą artystyczną obu stolic Rosji — tam wyłącznie wystawiał. Jest cenionym i zdolnym artystą. Jego „W sosnowym lesie" nabyło muzeum Aleksandra III w Petersburgu. „Stary młyn" znajduje się w muzeum w Charkowie. Liczne obrazy — rozsypane po prywatnych zbiorach rosyjskich — do kraju nigdy nie trafiły, mimo że Galimski uważa się szczerze za Polaka.

HENRYK WEYSSENHOFF (1859—1922) przeżył w dzieciństwie silne wrażenia, kiedy matka, jadąc do ojca zesłańca — do Kungura w permskiej gubernji, odbyła długą i uciążliwą podróż Wołgą i Kamą, potem — konmi poprzez olbrzymie stepowe przestrzenie, dzikie wąwozy i pierwotne lasy. Tych wrażeń świeżych i potężnych nie zatarła później akademja petersburska ani monachijska.

Weyssenhoff jest nieprzejednanym naturalistą. W Petersburgu jeszcze przejął się ścisłością rysunkową, która została mu na życie całe. Swoje obrazy — zakątki rodzinnej Żmujdzi, łąki litewskie, zamarzłe topieliska Polesia — rysuje niesłychanie sumiennie. Impresjonizm

HENRYK WEYSSENHOFF ŚNIEG

dał mu jedynie jaśniejszą, śmielszą, barwniejszą skalę tonów, tkwi ona jednak w ramach rysunku ostro, po rzeźbiarsku pojętego.

Namiętny myśliwy, lubił umieszczać w obrazach swoich łosie, niedźwiedzie, wilki i inne zwierzęta, rysowane z wielką znajomością kształtu, ruchu i obyczajów.

Najświetniejszym z tej grupy malarzem jest ŻUKOWSKI STANISŁAW ur. 1873 w Grodzieńszczyźnie we wsi Jędrychowie, wychowany w Rosji i tam stale mieszkający.[1]) Doskonały rysownik i przedziwny kolorysta, należy do najlepszych przedstawicieli krajobrazu rosyjskiego. Jego wystawione niegdyś w Zachęcie warszawskiej „Stogi" na łące w świetle zorzy były czemś czarującem. Tony bogate, a przedziwnie zharmonizowane w cichej miękkiej gamie gasnącego dnia, zdradzały najsubtelniejszego kolorystę szkoły naturalistycznej. Od obrazu szedł chłód wieczorny i zapach skoszonej łąki. Ale obraz nie zwrócił niczyjej uwagi, wrócił, skąd go przysłano, i już więcej Żukowski nie zadawał sobie trudu obsyłania prowincjonalnej dziury, gdzie nie umieją cenić sztuki.

Najmłodszym z nich jest JANOWSKI STANISŁAW (ur. 1866 r.), ceniony pejzażysta lwowski. On to był głównym pomocnikiem monachijskiego artysty Bollera, który z grupą polskich artystów namalował jedną z najpiękniejszych na świecie panoram „Tatry".

[1]) (Obecnie mieszka i wystawia w Warszawie).

STANISŁAW ŻUKOWSKI ROZTOPY WIOSENNE

Warszawscy pejzażyści należą do pokolenia o kilka lat młodszego i nie stanowią zwartej stylowo grupy. W końcu XIX i początku XX w. najbardziej typowym dla Warszawy byli Rapacki i Popowski, obaj zrośnięci z nią bardzo, nie ciekawi nowych prądów i obcych bogów, obaj mają linję rozwoju zupełnie prostą, bez żadnych zgięć i odchyleń.

JÓZEF RAPACKI (ur. 1871) zaczynał świetnie prostemi, naturalistycznemi pejzażami, w których słabo czuć pewien wpływ Gierymskiego i naukę Gersona. Mając lat 17, wystawił pierwsze obrazy, które zwróciły na niego uwagę. Ale powodzenia życiowe spowodowały w dalszym ciągu stałe obniżanie się poziomu artystycznego jego prac. Nie czuje się w nich żadnych wysiłków, poszukiwań, wzruszeń żadnych artystycznych zadań. Zapewne pragnął on prostoty w kompozycji, ale ta prostota była niepomysłowa, banalna i nudna. Niewątpliwie cenił prawdę koloru, ale dał tylko ubóstwo barw i oleograficzną pospolitość tonu. Podobnie z rysunkiem i charakterem.

JOZEF RAPACKI — DROGA JESIENIĄ

Ten wesoły, dowcipny, miły, koleżeński malarz w tysiącach swych płócien daje sztukę zupełnie do siebie niepodobną: sztukę bez życia, bez charakteru, bez pomysłu, — sztukę, która zamało jest sztuką, a nic — twórczością.

POPOWSKI STEFAN, dziecię Warszawy, ur. 1870 r., zaczynał o wiele skromniej, ale zaszedł dalej. Niema w nim romantyki, ani poezji, bo pogromy Witkiewiczowskie wywołały panikę w stosunku do tych wartości. Podobnie obcym był impresjonizmowi i zdobyczom współczesnego kolorytu. Ale przez zaciekłe, uparte i wielokrotne studja jednego i tego samego motywu—dochodził do wysokiego poziomu prawdy. Zwłaszcza opanował noce księżycowe, ze srebrnemi barankami obłoków dookoła bladego miesiąca, i pozostawił kilka cennych prac z tej serji. Gdzieindziej tak samo studjował efekty słońca. W pojmowaniu sztuki nie schodził z obranej drogi i do ostatka pozostał wierny ideałom młodości.

Więcej życia, rozmaitości i indywidualnego stylu znajdziemy w krajobrazie miast. Dawne tradycje Zaleskiego zostały podjęte przez kilku artystów, w związku z większą uwagą zwróconą na dawne zabytki, na stare dzielnice miejskie, na malowniczość dawnych miasteczek polskich. Prace Glogera, założenie T-wa Opieki nad Zabytkami Przeszłości, jego wystawy i fotografje, — propaganda krajo-

STEFAN POPOWSKI NOC

znawcza Janowskiego Aleksandra — zbudziły powszechne zainteresowanie się tem, co pozostało widome dla oka z dawnego piękna Polski.

Kraków wcześniej już został ogarnięty tym prądem i wydał znanego akwarellistę TONDOSA (ur. 1854). W Warszawie pracuje cała grupa artystów o bardzo różnym charakterze i poziomie sztuki.

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (ur. 1870) po nauce w warszawskiej Szkole Rysunkowej i rocznym pobycie w Paryżu próbował z różnem powodzeniem szczęścia w zakresie krajobrazu. Dopiero podróż do Gdańska 1909 r. otworzyła mu oczy na piękno starych murów i dzielnic miasta. Oczarowany Gdańskiem, wraca do Warszawy, aby spojrzeć na nią nowemi oczami. Odtąd bez przerwy wystawia naturalistycznie pojęte jej widoki uliczne. Najciekawszym jednak jest Cieślewski w swoich „wnętrzach" — zwykle — własnej pracowni, komponowanych z dużym smakiem, malowanych swobodnie i wykwintnie, utrzymanych w tonach szlachetnych i harmonijnych.

TRZEBIŃSKI MARJAN (ur. 1871) w obrazach swych, pomyślanych nie bez wpływu Gierymskiego, zwraca się do krajobrazu miejskiego. Jednakże pierwotną miękką, ciemną manierę porzuca dosyć rychło, a zapalony do zabytków, zaczyna je opisywać pędzlem w sposób więcej naukowy, aniżeli artystyczny. Suchy piórkowy kontur, napuszczany rzadką, konwencjonalną akwarellową farbą, jest jego środ-

BRON. KOPCZYNSKI KOSCIÓŁ SW. BARBARY W KRAKOWIE

kiem technicznym. Zagadnienia światła, koloru i nastroju są przytem zupełnie pominięte, natomiast kreseczka piórem oddaje dokładnie wszelkie szczegóły danego budynku. Trzebiński jest znawcą kraju i jego zabytków, objechał całą Polskę, zatrzymując się wszędzie i robiąc z natury widoki, dużej wartości dla badaczy i miłośników zabytków architektury.

Na tę samą drogę wstępuje młodszy od niego BRONISŁAW KOPCZYŃSKI (ur. 1882). Uczeń prof. Unierzyskiego i Axentowicza, nerwowy, ruchliwy, ogromnie pracowity, od samego początku okazuje nerw zabytkarza... Malarz zdolny, w najlepszych swoich pracach (zwłaszcza wnętrzach) zdobywa się na niezwykłą subtelność tonu, świadczącą, co za wartości artystyczne mógłby wydobyć w swych pracach, gdyby na tę ich stronę większy kładł nacisk. Później jednak artysta ten zbyt ulega instynktowi archeologa i maluje obrazy, które budzą zainteresowanie nietyle wykonaniem, ile wyborem motywu. Ma bowiem niezwykły smak w wyszukiwaniu ciekawych zakątków starych dzielnic miejskich. Sztuka Kopczyńskiego zrywa z naturalizmem, jest obojętna na efekty światła i rzadko bardzo stawia sobie zadania kolorystyczne. Swobodna, stylowa, utrzymana w tonach neutralnych, szarawych — i — bardzo wrażliwa na linję. Kopczyński świadomy jest wartości naiwnej, żywej i pełnej wdzięku linji starych budowli, zarówno jak ich spatynowanej, odrapanej powierzchni. W swoich fragmentach Wilna, Torunia, Kazimierza, Lublina, czy Warszawy tę naiwność linji i patynę czasu podkreśla niezwykle dobitnie, otwiera oczy widzów na jej urok, przeciwstawia ją suchej, pedantycznej, sztywnej linji budowli współczesnych.

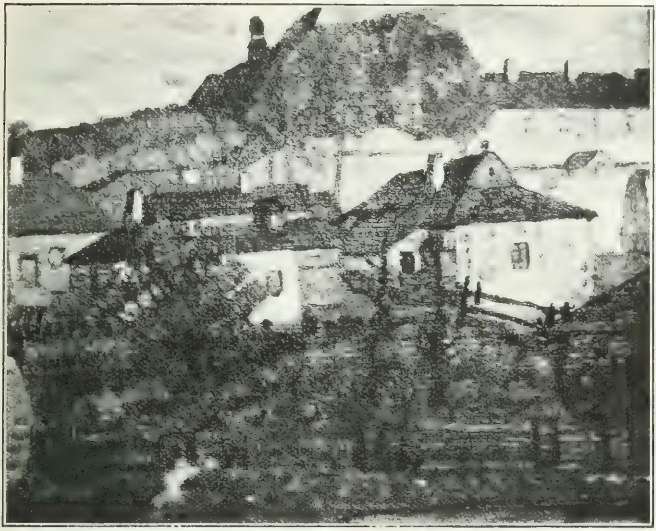
Wyjątkowe stanowisko w tej grupie zajmuje JÓZEF MAŃKOWSKI (1868 — 1915), malarz zupełnie u nas nieznany, mimo że mieszkał i pracował w Warszawie w ciągu kilkunastu lat. Mańkowski pochodził z polskiej rodziny osiadłej w Żytomierzu, gdzie przyszedł na świat.[1]) Po ukończeniu szkoły odeskiej przyjechał do Petersburga i wstąpił do Akademji S. P. Tu odrazu zwrócił na siebie uwagę oryginalną umysłowością, a przedewszystkiem nadzwyczajnem, wysoce indywidualnem odczuwaniem barwy. Studja jego były czemś niezwykłem, z podziwem przyglądali im się koledzy a ze zgorszeniem profesorowie. Nagi model stawał się mozajką plam barwnych, często zupełnie czystych, tak jak wypłynęły z tubki... Te plamki zlewały się w harmonję o wielkiem natężeniu tonów, dziwnej ich sile i przejrzystości. — Wyznając zasadę naturalizmu i dążąc do prawdy, tworzył sztukę oryginalnie stylową w całem ujęciu formy. Późniejsza praca u profesora Kuindżi, znakomitego artysty i pedagoga, jeszcze pogłębiła te dążenia i zmieniła formę stylu, nie zmieniając jego ducha.

1899 r. przyjeżdża Mańkowski do Warszawy i obejmuje katedrę rysunku w świeżo otworzonej politechnice warszawskiej. Praca ze

[1] Matka jego była przymusowo prawosławną, z tego powodu i on także.

JÓZEF MAŃKOWSKI — W OGRODZIE

studentami niewiele przeszkodziła jego zajęciom malarskim. A były to szczególne zajęcia. Mańkowski lubił wałęsać się po mieście, zaglądać do modnych kawiarni, do ogrodów, na targi, na przedmieścia — zwłaszcza w godzinach popołudniowych, zimą czy latem. To były jego studja. Obserwował zwłaszcza efekty światła i tonację barwną. Czasem robił za świeża notatkę. Czasem ratował się dla rysunku fotografją, której jednak nigdy nie kopjował. Była mu ona tylko przypomnieniem pewnej sylwety czy ruchu.



JOZEF MAŃKOWSKI KLASZTOR O ZACHODZIE

Potem w domu malował rzeczy widziane, fragmenty podmiejskie, kawałki ogrodów, z panienkami kupującemi kwiaty, kawiarnie ze światłami sztucznemi, dorożki, oficerów — wszystko zupełnie wolne od anegdoty — umieszczone w pewnem otoczeniu jedynie dla plamy barwnej. Najważniejszą częścią tego był krajobraz miejski — a raczej światło łamiące się na murach budowli, parkanach, drzewach, parasolkach, wsiąkające w chmury i w błękity nieba.

Po pięć i dziesięć razy powracał do jednego motywu, tworząc warjanty niesłychanie kolorystyczne, malowane najczęściej akwarellą, szeroko jak Fałat, trzymane w oryginalnej, ciepłej gamie.

Szczególniej upodobał sobie Kaźmierz nad Wisłą, jeździł tam co roku w ciągu lat kilku, malując zapamiętale widoki tej cudownej mieściny. Najbardziej lubił godziny podwieczorne, kiedy niskie już słońce nasyca złotem obłoki, trawy, mury, drzewa, błękit niebieski — wszystko.

Powstały tą drogą setki obrazów wprost z natury malowanych, kończonych w domu. Malowane śmiało, szeroko — formę traktują

w bardzo oryginalny sposób, — w paru uderzeniach pędzla oddając sumarycznie umieszczane dla plamy figury ludzi, koni, psów.

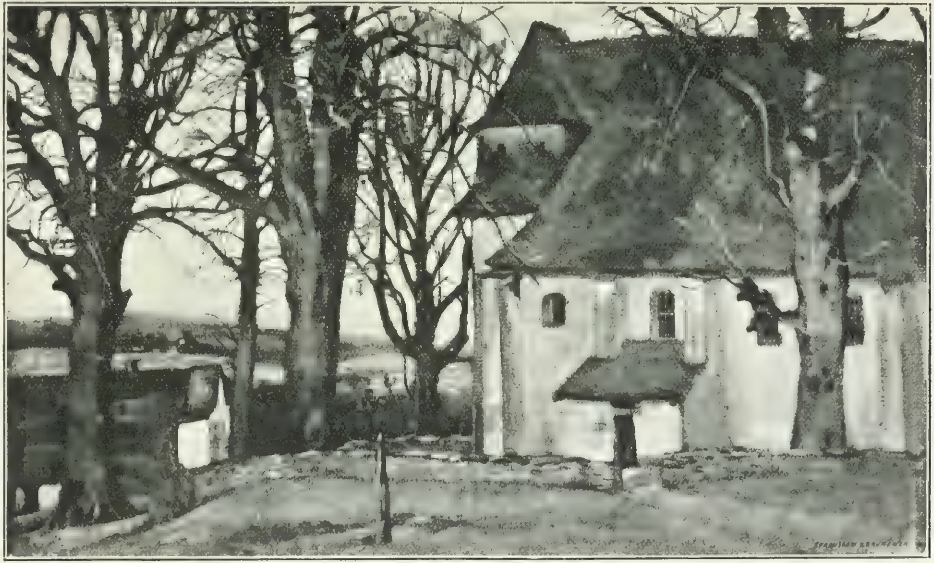
Mańkowski, cichy, zamknięty w sobie człowiek, nie dbał o publiczność, o zakup i popularność. Sztuka jego jest jak sztuka Van-Gogha — niby świegotem ptaszka — dla siebie samego tworzona. Nawet nie cenił jej wcale, nie wystawiał ani sprzedawał obrazów, których całe stosy leżały na podłodze pracowni. Aż przyszła chwila, kiedy je zniszczył masowo. Straszliwa, niedoleczona choroba położyła kres jego twórczości. W napadzie obłędu popalił swoje akwarelle i rysunki, studja olejne, wszystko prawie, co miał w pracowni. Ocalało zaledwie kilkadziesiąt płócien ostatniej epoki, które dziś są rzadkością niesłychaną.

Umarł w Tworkach.

Pod wpływem Fałata, a przedewszystkiem Stanisławskiego rodzi się odrębna, zwarta — krakowska szkoła krajobrazu, której słupami są uczniowie Stanisławskiego — Czajkowski, Szczygliński, Kamocki i Filipkiewicz. Wszystko malarze zdolni, wyrobieni, mający dużo poczucia barwy i — charakteru rodzimego pejzażu. Mimo wybitne pokrewieństwa mają oni pewne rysy indywidualne.

STANISŁAW CZAJKOWSKI (ur. 1878), wybitnie zdolny kolorysta, rozumie dobrze wartość barwnej plamy w kompozycji pejzażu. Krajobrazy jego krakowskie, a zwłaszcza holenderskie, są w gruncie harmonjami barwnemi, zręczną mozajką śmiałych plam barwnych i dźwięcznych, któremi się artysta upaja. Najmniej z całej grupy realista, mniej od innych wrażliwy jest na charakter miejscowości. Natura daje mu raczej podnietę, aniżeli wzór. W późniejszych pracach stoi u wrót sztuki stylowej. Najlepszy w niewielkich, bezpośrednio z natury malowanych płótnach.

HENRYK SZCZYGLIŃSKI (ur. 1870 r.) ma zamiłowanie do wielkich płócien — nocy zimowych z ciemną sylwetą samotnego kościołka w głębi i cieniami drzew, kładącemi się na śniegu. Lubi stare, piękne dworki, widziane poprzez pnie i konary drzew na Plantach krakowskich, — lubi rozległe przestrzenie i wiatry hulające w polu. Kompozycje jego szeroko pomyślane, szeroko malowane, zdradzające dążenie do nastroju — w barwach są mniej dźwięczne niż u Czajkowskiego, bardziej szarawe, zresztą — szlachetne, — w japońskich wyszukanych tonach trzymane.



STANISŁAW CZAJKOWSKI — KRAJOBRAZ ZE STARYM KOŚCIOŁEM

HENRYK SZCZYGLINSKI HALABARDNIK

STANISŁAW KAMOCKI (ur. 1875 r.) szkołę Stanisławskiego uzupełniał w Paryżu i Włoszech. Maluje krajobraz okolic Krakowa — „Zboża", „Kopy", „Ziemniaki", mury Tyńca, kiedyindziej cerkiewki wschodniej Małopolski, albo tatrzańskie hale usypane głazami. Szuka uporczywie efektów słonecznych, maluje szeroko, energicznie. Ostatnio został profesorem akademji krakowskiej.

Najmłodszym z tej grupy jest STEFAN FILIPKIEWICZ (ur. 1879). Młodość jego przypadła na pierwsze tryumfy „Polskiej sztuki stosowanej". Pod wpływem tego nastroju wyszukiwał stare kaplice, piękne kościołki drewniane, otoczone drzewami i t. p. Potem porwała go natura sama „Odwilże", „Pierwsze śniegi", „Obłoki jesienią", Tatry w śniegach leżące, strumienie wiosenne wartko płynące, w których drobnej fali migoce odbicie słońca, grającego na nagich jeszcze pędach drzew. Zdolny kolorysta, w kompozycji mniej szeroki od Szczyglińskiego, maluje obok krajobrazu kwiaty, wnętrza i t. d. szeroką, jasną, właściwą całej tej szkole manierą.

Wszyscy ci artyści mają wybitne zamiłowanie do śniegu, na którego czar otworzył im oczy Fałat. Śnieg wprowadza jasne plamy do ich obrazów, podnosi wartość wszystkich innych tonów i daje sposobność do szerokich rzutów pędzla. Przytem — słońcu daje on prześliczne, bardzo czyste i dźwięczne tony.

Wpływ akademji krakowskiej sięgnął i do Warszawy. Uczniem Stanisławskiego jest BRONISŁAW KOWALEWSKI (ur. 1870), zdolny malarz, mniej od tamtych śmiały w kolorze, ale mający duże poczucie poezji natury. Maluje krajobraz nadwiślański lub północny, gdzie spokojne jeziora śpią cicho wśród majestatycznych lasów na wzgórzach.

TEODOR ZIOMEK (ur. 1878) zapowiadał się bardzo ciekawie, ale w ciągu karjery malarskiej coraz bardziej oddalał się od stylu i twórczych zadań w malarstwie, na rzecz wiernie, odtwórczo kopjowanych z natury „widoczków".

Wszyscy artyści, omówieni w tych rozdziałach, spełnili zadanie ścisłego odtworzenia otaczającego ich świata. Jedni — starsi — robili to w sposób możliwie objektywny, drudzy — młodsi — traktowali ten świat jako impresję osobistą. Jedni kładli nacisk na pierwiastek życiowy, inni — na czysto malarski — linję i plamę barwną. Jedne i drugie zadania były postawione jasno i rozstrzygnięte świetnie przez najznakomitszych artystów obu pokoleń.

Z kolei równolegle do ruchu europejskiego i w Polsce wybiła godzina, kiedy zrozumiano, że obok świata prozy istnieje świat poezji, obok rzeczywistości zewnętrznej — inna — wewnętrzna, subjektywna wizja artysty, w niewiadomych głębinach i labiryntach ducha poczęta. Że sztuka nie jest odtworzeniem natury, ale przejawem popędu twórczego w kierunku linji i barwy.

Tu znajdą ujście siły twórcze rasy, jej pomysłowość, fantazja i poczucie stylu. One to stworzą odrębny — właściwy już naszym czasom odłam malarstwa polskiego.

STYL
I
FANTAZJA

PRUSZKOWSKI WITOLD. PODKOWIŃSKI

MALCZEWSKI

WYSPIAŃSKI. MEHOFFER
WAWRZENIECKI

TROJANOWSKI EDWARD. TICHY. CZAJKOWSKI JÓZEF
FRYCZ. BUKOWSKI. MASZKOWSKI. BRUZDOWICZ
NOSKOWSKI
STABROWSKI. RUSZCZYC
ŚLEWIŃSKI. SIEDLECKI. DESKUR. WYGRZYWALSKI
WOJTKIEWICZ

GAWIŃSKI. HOFFMANN. WEISS. SICHULSKI. UZIEMBŁO
BUYKO. BENDA
PRUSZKOWSKI. BORUCIŃSKI. LECHOWSKI
BOROWSKI. ROGUSKI
STRYJEŃSKA
JAKIMOWICZ. SKOCZYLAS. BARTŁOMIEJCZYK
BRANDEL. MONDRAL. MACKIEWICZ. JASTRZĘBOWSKI
JOHN
L. CZECHOWSKI. JAMONT. ŚLENDZIŃSKI

Ani trzeźwa, realistyczna sztuka Gierymskich, ani wspaniały — w gruncie z naturalizmu wyrosły — plener Wyczółkowskich i Fałatów nie mógł zaspokoić najistotniejszych potrzeb ducha polskiego. Sami nasi naturaliści to spostrzegali, i w sztuce ich przebłyskują ciągle pierwiastki romantyczne. U Chełmońskiego trzeźwość realisty łamał rozszalały temperament

indywidualny, — a potem cicha poezja samotności; — Wilki i polowania Wierusza Kowalskiego już przez sam temat wprowadzają nas w inny świat, daleki od prozy i pospolitości życia; — Piechowski w dziełach takich jak „Ukrzyżowanie" albo „Chrystus wśród siepaczów" ukazuje wcale inne oblicze, aniżeli w pełnych charakteru scenach z życia dworu i plebanji; — podobnie W. Kossak, Wyczółkowski, Podkowiński i inni.

W psychice polskiej uczucie i fantazja stanowią jeden z najbardziej rdzennych rysów. W sztuce wielkopańskiej i kościelnej dawnych czasów tłumiły je bardzo silne wpływy obce — zachodnie. Zato w sztuce ludowej, a także w baśniach, podaniach, klechdach i pieśniach ludowych — tętno ich zawsze było silne. I jest silne dziś nawet, co stwierdza zdumiewająca pomysłowość twórcza dzieci polskich do lat 10 — 12, t. j. do czasu, póki system szkolny nie wytrzebi skutecznie — jeżeli nie uczucia, to — wyobraźni dziecka.

Oba te pierwiastki w sztuce XIX w. wypowiadają się z potęgą niesłychaną, niespotykaną u innych ludów europejskich. Jednakże mają one odrębne, właściwe nam zabarwienie... W malarstwie francuskiem energja uczuciowa gra rolę podrzędną. W najlepszym razie skupia się ona na zadaniach czysto formalnych, t. j. dotyczących sposobów widzenia i ujmowania natury, jej malarskiej interpretacji. Malarstwo stało się tutaj ogromnem laboratorjum, gdzie dokonywają się coraz to nowe próby, dotyczące formy malarskiej. Jednakże w odnajdywaniu nowej formy przewodnikiem jest przedewszystkiem intelekt.

W Polsce instynkty i wzruszenia malarskie twórcy kojarzą się stale i w sposób nierozerwalny z uczuciami odmiennego porządku, zrodzonemi przez dramat indywidualny, narodowy, społeczny i t. d., tworząc zespół psychiczny złożony i bogaty. Zwłaszcza potężny tu był wpływ tragedji narodowej, która w ciągu stulecia urabiała psychikę najpiękniejszych dusz naszych.

W malarstwie poprostu powtarza się dramat naszej poezji. Bo jedno i drugie były dziełem pogrobowców, co przyszli na świat wśród nocy ciemnej, i serca ich rwały się do utraconych słońc. Jak niegdyś poezja romantyczna przeżyła okres świętej egzaltacji i wydała dzieła genjalne, które stały się ewangelją narodową pokoleń, tak później malarstwo, skoro tylko przyszło do głosu — uderza odrazu w ten królewski, zaczarowany dzwon.

Odczuło ono dramat upadku równie silnie, jak i poezja. W ogniach świętego bólu dokonywa się misterjum Odkupienia. Wszystko, co było nieszczęściem narodu, a nawet jego upodleniem i hańbą —

sztuka przekuwa na szczerozłotą koronę cierniową, tworząc dzieła nieznanej dotychczas potęgi.

Pierwsi wypowiedzieli swoje ważkie słowa Grottger i Matejko. Po nich przyszli inni, z których każdy na swój sposób krwawi pierś własną. Bo w tym poszumie uczuć słychać tylko jęki, na radość, pogodę cichą — niema tu miejsca. Życie polskie po ostatnim wybuchu lat 60-ych stało się tak ciężkie, a wreszcie podłe, że wrażliwe oczy artystów odwracają się od niego. Starają się znaleźć jakieś inne, oderwane światy — ciche przystanie dla serc, nazbyt zbolałych i zmęczonych.

Pierwszym, który toruje tę drogę malarstwu uczuć, był niesłusznie i nazbyt prędko zapomniany WITOLD PRUSZKOWSKI (1846—1896).

Urodzony na Pobereżu — w dzieciństwie jeszcze poznał Ukrainę — ziemię cudowną, noszącą jeszcze wówczas niedoszczętnie starty ślad dawnego, bujnego życia. Jest dziwna i bezmierna tęsknota w tej ziemi mogił i westchnień, milczącym świadku wielkich burz i tysiącznych bojów — które szalały tutaj w ciągu wieków. Dziś wielkie milczenie zaległo krainę, skończył się epos bohaterski, została tylko melancholja wspomnień, zostały pieśni, co jak kwiaty z tej ziemi wyrosły — smutne, jak żadne inne na świecie, — został cudowny poemat „Marji" — i tęskne „szumki i dumki" Zaleskiego.

Pruszkowski kochał tę ziemię, wychował się na niej, — mieszkał jakiś czas w Kijowie, który był do 60-ych lat najpiękniejszem miastem na Wschodzie Europy. Na jego pięknej, szlachetnej twarzy został na życie całe ten odcień zadumy i cichego, przytajonego w oczach smutku.

Potem otworzył się przed nim świat polskiej poezji romantycznej, zwłaszcza Krasiński i Słowacki wstrząsali dreszczem tę duszę wrażliwą. Anhellemu poświęcił nawet cały szereg obrazów jak „Eloe", „Śmierć Ellenai" — „Anhelli".

Jak wszyscy artyści jego czasów — Pruszkowski przeszedł przez Kraków, Monachjum, Paryż — ale — w odwrotnym porządku, zaczynając od Paryża, a kończąc na Krakowie, — u Matejki, gdzie się znalazł w 1872 r., mając lat 26. Pod okiem Matejki powstaje duży jego — i jedyny — obraz historyczny „Piast". Obraz ten — miły zresztą w tonie i budowie — nie zaleca się niczem szczególnem. Jest dziwnie jasny, przejrzysty, ciepły w tonie, — niema w nim ciemnych plam, energicznych, śmiałych kontrastów i silnej modelacji. Najciekawszą jego stroną jest to, że nie ma w sobie prawie nic matejkowskiego... Wszystkie słabsze talenty wychodziły z pracowni Matejki tak nasiąkłe jego

WITOLD PRUSZKOWSKI MADEJ

stylem, że dzieła ich robią pierwsze wrażenie lichych plagjatów. Tak było z Rokossowskim, Eljaszem, Męciną, Krzeszem i in. Pruszkowski, jak oni, czcił mistrza, ale szedł własną drogą i to bez wyraźnego wysiłku.

Pruszkowski lubił lud i ciągnął do niego. Osiadł wkońcu w Mnikowie pod Krakowem, aby żyć z nim bliżej. Ale nie było w tem zupełnie idejowego chłopomaństwa, tylko poprostu upodobanie artystyczne. Kochał wieś, pola, samotność, godziny ciszy kojącej, — lubił poezję ludu, jego typ życia, jego świeżość duszy, niezgangrenowanej jeszcze agitacją polityczną zgrai quasi demokratycznych karjero-

WITOLD PRUSZKOWSKI SMOK WAWELSKI

wiczów. Malował „Pastuszki" i „Niedziele zielne", a nawet w „Zaczarowanych skrzypkach" bohaterem jest chłopiec wiejski, idący na topielisko.

W pierwszym okresie w pracach Pruszkowskiego przeważa konwencjonalny trochę, ciepły ton, i nawet konwencjonalny układ. Cykl Anhellego, Zaczarowane skrzypki i inne prace są jeszcze archaiczne. Później, w latach 80-tych, Pruszkowski odnajduje siebie samego.

W licznych obrazach jak „Spadająca gwiazda" a zwłaszcza „Madej", „Płanetnik", „Wizja", „Śmierć na kwiatach" ujawnia się w Pruszkowskim świeżość fantazji i niezwykłe poczucie kolorystyczne. Obrazy te są utrzymane w wyszukanej chłodnej gamie, często z przewagą właściwych mu błękitnawych tonów.

W „Wizji" z niezwykłą śmiałością komponuje całość na tle silnego, ciemnego szafiru nieba, czy może gór i grot zaczarowanych. Na tych szafirach zamajaczyła niewyraźnie migotliwa wizja dziwnego — w gorących barwach trzymanego tłumu. Purpury i świty chłopskie, kołpaki, hełmy, korony, infuły, pasy lite. Nad tłumem połyskują złote krzyże i łopocą proporce. Prowadzi ten pochód — niby mgła w powietrzu zawieszona — postać dziewicy w koronie i Glorji — niewyraźna i gorąca jak dym, łuną pożaru oblany.

Ta zatarta fata morgana zdaje się odbijać w powietrzu, niby w szybie lustrzanej, co jeszcze potęguje jej nierealny charakter zjawy.

Najpiękniejszym w barwach znanym mi obrazem Pruszkowskiego jest „Śmierć na kwiatach", gdzie cudownie zharmonizował ślicznie malowane chłodne w tonie róże z bladem, delikatnie zrefleksowanem ciałem leżącej na nich kobiety.

W grupie tych późniejszych prac Pruszkowski wyzbył się zaległości dawnej szkoły romantycznej, znalazł własne środki malarskie i wypowiedział się twórczo, co pozwala włączyć go do nowszej formacji artystycznej. W dziełach jego nie szukajmy potęgi, ale jest w nich własny odcień delikatnego, zupełnie współczesnego liryzmu.

Pruszkowski nie był doceniany. Żył w epoce, kiedy na widownię występują nowe, nieuznane talenty obu braci Gierymskich i Chełmońskiego, którym toruje drogę świetne pióro Witkiewicza i jego świetnie sformułowane, ale jednostronne teorje naturalizmu. W czasach kiedy te hasła triumfowały — Pruszkowski był jednym z niewielu, co umiał się oprzeć prądowi — i iść dalej samotny i nieuznany własną drogą.

Na rubieży tych dwóch różnych światów, naturalizmu i fantazji, stoi JACEK MALCZEWSKI (1855). Życie tego artysty ubiegło w bólu, miotaniu i rozterce wewnętrznej, — w walkach ducha, poszukiwaniach i przeradzaniach się. Mimo powodzenie zewnętrzne — stało się ono jednym dramatem, którego dzieje opowiada jego sztuka.

J. Malczewski, ur. w Radomiu, uczył się naprzód w krakowskiej Szkole S. P., potem w Paryżu w École des Beaux-Arts

JACEK MALCZEWSKI SZYPRY

1877—79. Prócz podróży do Azji Mniejszej, która pozostała bez wpływu na jego twórczość, zwiedza Włochy, a w latach 1885—86 pracuje w Monachjum. Resztę życia spędza w Krakowie, gdzie od lat wielu jest profesorem Akademji Sztuk Pięknych. Żyje w samotności. Pracuje ogromnie. O sobie i swej sztuce nie lubi mówić.

Jako 8-letnie dziecko widział on zawieruchę 63-go roku, przeżył jej grozę wyjątkowo głęboko naturą wrażliwego pacholęcia — i poniósł dalej w życie wspomnienia pogromu. Potem był świadkiem pogrzebanych nadziei narodu i patrzył żywemi oczami na zemstę wroga.

Jako młodzieniec pił ze świętych zdrojów naszej poezji romantycznej. Przeżył wszystkie ognie bólów i wszystkie tęsknoty jej twórców. Zwłaszcza Anhelli zapadł mu głęboko w duszę — i w ciągu całego życia był wiernym towarzyszem.

JACEK MALCZEWSKI TRAGEDJA ARTYSTY

Z tym łańcuchem bólu powlókł się Malczewski w życie i on to wycisnął wybitne piętno na całej jego twórczości. Bo koło jego wyobrażeń malarskich zazębiało się o tryby koła klęski narodowej: Malczewski zrozumiał, że jego misja leży poza sferą harmonji czystej i, że twórczy wysiłek życia należy złożyć na ołtarzu Boga—Ojczyzny.

To skojarzenie zrodziło długi, nigdy nieukończony cykl martyrologji polskiej.

„Śmierć wygnanki", namalowana 1884 r., mało zapowiada późniejszego Malczewskiego, — jest tylko świadectwem dużej jego wiedzy rysunkowej i inteligentnej budowy obrazu. Dopiero w późniejszych pracach brzmią coraz silniej akcenty dramatu, wyczutego z niezwykłą siłą i głębią. Na jednym z jego „Etapów" widzimy wśród gromady więźniów przepyszną postać młodego chłopca. Wyciągnięty na tapczanie, nieprzytomny, leży w agonji, twarz zapadła, zgorączkowana, z otwartych ust dobywa się rzężenie przedśmiertne. Obok — na ręku wsparty towarzysz niedoli — człowiek stary — trzyma krzyżyk

JACEK MALCZEWSKI MELANCHOLJA (fragment)

mały przed umierającym, — oczy nieruchome wbił w przestrzeń z wyrazem bezmiernego, zastygłego bólu.

Niewielki obraz z 1893 r. dla cenzury warszawskiej zatytułowany „Szypry" — jest w kompozycji prostszy i świeższy, w tonie — jaśniejszy. Kilku ludzi siedzi w izbie nagiej i zimnej dookoła stołu. Siedzą milcząco i nieruchomo, każdy wpatrzony przed siebie — myślami w dalekiej ojczyźnie. Twarzą jednego chłopca targa skurcz konwulsyjny, jakby lada chwila miał wybuchnąć łkaniem... Święcone wygnańców!

W tym duchu pojęte są jego liczne „Areszty", „Zesłania", „Sybiracy", „Ostatnie etapy" i t. d. Jednakże w końcu tego okresu przechodzi od epizodów — do idei ogólniejszych — syntez, owianych duchem symbolu.

Taką jest „Melancholja".

W olbrzymiej pracowni malarskiej — w szarą godzinę ciszy zaroił się przed oczami artysty dziwaczny tłum widm.

Oto w głębi — w dali — małe dzieci biegną gromadą, trzymając kosy w drobnych dłoniach — rwą się gdzieś na niewidzialnego wroga. Oto bliżej już nie dzieci, ale mężowie rzucają się naprzód, jakby chcąc rozbić piersiami krwawą kratę niewoli, — jeden zwłaszcza —

z rękami do góry wzniesionemi — wspaniały w pełnym grozy ruchu i wyrazie twarzy.

A jeszcze bliżej walą się jak snopy ciała pobitych, — inni — ku prawej stronie — znów się oddalają, ale już bezbronni, z szynelem sołdackim na grzbiecie, z modlitwą na ustach... Ostatni opierają senne, tragiczne głowy na przedpiersiu okna — do snu wiecznego się kładą.

Tak symbolizuje Malczewski porywy, nadzieje, walki i rozpacze pokoleń — załamane w wizji artysty.

Patrząc na te obrazy, malowane z wstrząsającym naturalizmem, trudno jest uwierzyć, aby w sztuce ich twórcy mogła kiedykolwiek wybitniejszą rolę odgrywać fantazja. Tymczasem od samego początku snują się przeróżne „Igraszki z faunem", „Żywiołowe siły", „Tańczące driady" i t. p. Najbardziej znamiennym dla dalszej twórczości jest cykl „Rusałek".

Na pierwszym obrazie — łąka. Snują się po niej białe mgły. Ku dziecku pastuszkowi podlatuje — wiatrem unoszona zjawa — młoda dziewczyna o dziwnym uśmiechu i niesamowitych oczach. Inne dzieci patrzą zdumione i przerażone.

Ciąg dalszy. Nagi, jałowy wygon polski. Wiatr przyniósł skądciś rusałkę — i zaplątał ją w długich łodygach dziewanny. Nie tę nagą rusałkę z obrazów romantycznych, ale — ubraną z wiejska dziewczynę — co przyklękła — uśmiechnięta, zapłoniona jak zorza, śliczna... Teraz już chłopiec nie ucieka, ale sam się ku niej skrada, — czai, jakby motyla miał schwytać. Z boku siedzą na łące pastuszki, patrzą na niego jak na obłąkanego, — rusałki nie widzą.

A oto epilog. Nad brzegiem stawu, wśród trzcin szumiących leży ciało topielca, dookoła rusałki przewalające się ruchem fali wpatrują się w zwłoki.

Cykl ten jest poniekąd manifestem dalszej twórczości Jacka, wstępem do tego, co nazwę t r a g e d j ą a r t y s t y i, co jest osnową większości jego obrazów.

Naprawdę pastuszek nie utonął, tylko poprostu poszedł za głosem zwodnic — został artystą... Teraz w pracowni jego zjawia się gość osobliwy. Półkobieta naga, o tęczowych skrzydłach, — półtygrysica. Miękko, bezszelestnie stąpają potwornie ciężkie łapy, dziwna istota zagląda w oczy, łasi się, ociera jak kot, oślepia blaskiem skrzydeł. Pożądana — a śmiercionośna Sztuka, Muza, Sława czy Złuda — wielka Dręczycielka artysty.

On sam żelazem przykuty do palety albo do stalug, to siedzi w męce niemocy, ze stygmatem cierpień na twarzy, to — usiłuje ze-

rwać z rąk żelaza, — albo konwulsyjnie trzyma się sprzętów, — oczy podkrążone, twarz trupia — ślady straszliwej prostracji ducha.

Setki razy powraca Malczewski do warjantów tego motywu. Często rozsnuwa go w tryptykach. Sens ich mniej więcej taki. Na pierwszem polu Chimera uwodzi dziecię czarem melodji słodkiej, — na drugiem — leży, gniotąc ciężarem ciała martwe zwłoki artysty, na trzeciem — sama wali się martwa... Bo sztuka umiera razem z jej twórcą...

Już samo tylko niesłychane odczucie tych obrazów świadczy, że Malczewski nie bawi się tu jakimś „pomysłem", ale poprostu maluje własny dramat. W czem jednak może tkwić dramat artysty tak wyjątkowo płodnego i cieszącego się również wyjątkowem powodzeniem?...

W okresie, kiedy Malczewski malował swoje Sybiry i kopalnie, w malarstwie europejskiem dokonał się przewrót doniosły. Od czarniawego naturalizmu Courbet'a sztuka poprzez impresjonizm doszła do jasnego pleneru, pełnego słońca, blasku i refleksów, bogato barwiących każdą bryłę, w tem świetle postawioną. Zaczyna się tryumfalny pochód nowej sztuki, t. j. — światła i barwy.

Tymczasem obrazy Jacka — przy całem jego fenomenalnem poczuciu kształtu — w kolorycie były brunatne i zgoła nieciekawe. Pochłonięty zadaniami psychologicznemi, Malczewski barwę zaniedbał, dopiero teraz ogólny prąd kolorystyczny dał mu ten brak silnie poczuć. Dlatego podjął on spóźnione i bohaterskie usiłowania — chciał postawić malarstwo swoje na nowych zasadach. Zaczął zaciekłe studja pleneru na własną rękę i istotnie po kilkoletnich wysiłkach wybrnął z czarniawych monachijskich tonów pierwszej epoki.

Czy jednak osiągnął barwność?

Stanowczo — n i e. Jego nowa forma malarska jest przykra dla każdego oka, wrażliwego na barwy. Powierzchnia przedmiotów dziwnie twarda, sucha i metaliczna, — barwy kolorkowe i niezharmonizowane. Malczewski zdaje się o tem wiedzieć, ale wszelkie wysiłki jego okazały się daremne, bo wrażliwość na barwy już została przytępiona.

To jest pierwsze źródło „tragedji artysty", — ale nie jedyne.

Są jeszcze inne, głębokie i tragiczne kolizje, tkwiące w jego duchowej konstrukcji i dlatego — nie do usunięcia.

Z chwilą, kiedy Malczewski przechodzi do dziedziny fantazji i chce ze sztuki zrobić jej powolne narzędzie — okazuje się nowy rozdźwięk: fantazja Jacka ma charakter w y b i t n i e l i t e r a c k i,

to znaczy — zamyka się w wątku literackiego tematu. Temu tematowi należy dać fantazyjną formę malarską. I tu cała trudność.

Albowiem cały sposób widzenia Malczewskiego jest zgoła nie fantazyjny. Syn epoki naturalizmu, zna on tylko świat doskonale trzywymiarowy, w którym wszystko jest należycie rozłożone, logiczne, ścisłe, naukowo umotywowane — — ruchy, skróty, światłocień, anatomja, perspektywa i t. d. W jego świecie niema cudów, jak w świecie Blacke'a, Klimta, Wyspiańskiego czy Mehoffera, gdzie niebywałe kwiaty, płomienie, tęcze, chmury, gwiazdy, anioły — splatają się w jakieś zaziemskie akordy, — oderwane i — burzące logikę życia i przyrody, aby na jej miejscu ustalić inną — wizji malarskiej.

W Jacku tej wizji niema. Jego fantazje są dziwnie trzeźwe i ścisłe, — jego chimery mają skórę opaloną na dłoniach i karku — białą gdzieindziej, — jego fauny są portretowane, jego widma mają brutalną i ciężką bryłowatość. Wyobraźnia jego jest tak okuta zmysłem rzeczywistości, że natura stała się tyranem artysty. Nie śmie on i nie może stanąć ponad nią. Realne widzenie jest mu kulą u nogi, łańcuchem ducha — ciężkim i nie do zerwania.

W tem zdaje się tkwić główny powód tej rozterki ducha, — męki wewnętrznej, która żyje we wszystkich jego pracach i jest wypisana na niepoliczonych autoportretach artysty.

Męką była walka twórcza, przeradzanie się w bólach.

W ciągu lat Malczewski wyzbywa się burych tonów w obrazie i staje, jeżeli nie harmonijnym i kolorystycznym, to przynajmniej jasnym i wielobarwnym. Co więcej — pozbywa się dawnej konwencjonalnej kompozycji i tworzy jej nowy typ. Zamiast grup figur nieco w głębi obrazu, otoczonych marginesem przestrzeni — wystarczy mu głowa, kawałek tułowiu i fragmenty rąk na pierwszym planie. Te tworzą główny arabesk, — poprzez jego oczka widać jasny krajobraz. W tym duchu skomponowana jest większość jego obrazów, poczynając od ostatnich lat XIX w.

Treścią ich — dalszy ciąg męczącej tułaczki ziemskiej.

Teraz zaludniają płótna jacyś starcy półnadzy, z ciałem pokrytem bliznami, Derwidzi, prorocy niesłuchani — tułacze wieczni i bezdomni. Krążą oni po świecie, szukają czegoś — może odpowiedzi na jakieś straszne, do warg przymarłe pytania.

Niekiedy probują rozbić lody mrozem ściętych studzien, szukają zdrojów świętych, a znajdują zatrute. Dookoła stoją dziewki wiejskie z dzbanami w ręku.

Czasem zamiast tułacza w szynelu niewolnika zjawia się u studni Ellenai w syberyjskim futrzanym kapturze...

JACEK MALCZEWSKI ŚMIERĆ

Aż wreszcie zmęczonego wędrówką ziemską Derwida zaczyna kołysać myśl o śmierci — wielkiej ukoicielce niedoli ziemskich. Z tych snów urodził się cykl Thanatos. Ostatni jego obraz przedstawia chwilę pojednania. W blaskach miesiąca stoi postać jakże niepodobna do banalnego kościotrupa w prześcieradle! W jej ostrym profilu zatliło się coś jak współczucie, — litościwe palce zaciskają mocno powieki starca, który przed nią klęczy. Ręce kurczowo związał jak do modlitwy i, dzwoniąc zębami, podaje naprzód głowę nieporównanym ruchem.

Ale naprawdę śmierć zapomniała o Derwidzie. Bez przeszkód wszedł on w lata, kiedy lepiej widzi się i rozumie poezję przyrody. Kosmaty faun pociągnął go za brodę, — motyle siadły mu na porwanych strunach skrzypiec. Przyroda odezwała się wołaniom jego serca, — usłyszał jej głos w szumie drzew, kołysanych wiatrem, w zapachu kwiatyszków polnych, w słonecznej pieśni niewidzialnych skowronków, w stadach obłoków, pędzących po niebie, w dreszczach nadchodzących wiosen.

Te głosy były mu pasmem objawień, ale niekoniecznie radosnych. Przypadły one na jesienne dnie artysty, a polskie jesienie rzadko bywają purpurowe i złote.

Więc na flet fauna, brzmiący pieśnią życia, na jego „nieznane nuty" łuna bólu występuje na twarz słuchającego, straszliwe drgania targają mu czoło — odgłosy wewnętrznych utajonych burz, — żalów za tem, co niepowrotne...

Dopiero „Skowronek" niesie coś kojącego. Skrzydlata Muza przyniosła tę ptaszynę, pieśniarkę błękitów — balsam dla bólu, — podnietę dla omdlałych natchnień artysty. Jemu wzruszenie nozdrza rozwarło, drgnęły niezdolne do uśmiechu wargi i złagodniał rys odwiecznej, do twarzy przymarzłej goryczy. Odpowiedział mu w tej chwili krajobraz: smugi wody stojącej w bróździach zagonów wyprężyły się i napięły, jak struny na piersi ziemi...

Odkąd skowronki i fauny zamieszkały pracownię artysty, dawni jej mieszkańcy odchodzą precz, — krwawe widma wygnańców i męczenników zesunęły się z jej ścian, stały się zamglonym epizodem młodości, na który on sam patrzy nie bez smutku i rozczarowania.

Już oddawna ciernie wątpliwości oplotły mu duszę. Oto stoi przy studni, z której zaczerpnął wody, z twarzą zmieszaną — nie widzący, co począć. Dookoła rozlega się rychot faunów i śmiech nagich, jurnych nimf...

Gdzieindziej jeszcze wyraźniej słychać szmer tej spowiedzi życia. Oto znów on sam w polu, ale już bez szynela niewolnika... Wyzwolony, — trzyma w ręku kwiatyszek polny. Po obu stronach stoją dwie nieodstępne dotąd towarzyszki życia: Polska dawna skuta żelazem — majestatyczna i zrezygnowana i — Polska młoda — zdrowa dziewka, która z krzykiem usiłuje zerwać żelaza z rąk. Ale „wyzwolony" nie słucha, tylko usiłuje ochronić swój kwiatyszek delikatnym ruchem dłoni...

Aż wreszcie w 1908 r. zjawia się obraz, malowany w ciągu lat czterech, dojrzały i przeżyty do dna, — „Złudzenia".

U podnóża znanej nam z lat dawnych drabiny — stoi „mistrz", wspaniały w sylwecie i ruchu, z chmurą siwych włosów na czole. Z niewypowiedzianym smutkiem patrzy gdzieś w dół — daleko w siebie — gdzie leżą nagie ciała pobitych, skąd wyciągają się dłonie w kajdany zakute i — unosi się poszmer jęków, szeptów i westchnień.

Milczący stoi mistrz na pobojowisku dawnych snów, nad gruzami dzieł własnego ducha, — stoi w zadumie głębokiej, a bolesnej, ale — hardy i niezłomny.

JACEK MALCZEWSKI ZŁUDZENIA

To jest credo Malczewskiego, — likwidacja całych epok życia i dawnych ideałów. Na tem kończy się jednak cykl twórczych przemian artysty. To, co namalował od 1910 r., nie wnosi do jego dzieła nic prawie nowego — godnego uwagi.

Uzupełnieniem tego malowanego życiorysu są jego niepoliczone autoportrety. Widzimy na nich twarz nerwową i niespokojną, ściągniętą wolą — nie na tyle jednak, aby mogła ukryć cierpienie. Nie mogąc ukryć, stroi je artysta z humorem wisielca — w pancerze i monokle, habity i kamizelki, albo wkłada sobie na głowę dziurawy przetak, niby czapkę błazeńską, co osłania krwawiące rany.

Dzieło Malczewskiego jest ogromne, jak artystów wielkich, twórczych epok. Uderza w niem rozległość i głębia koncepcyj — i wysoce oryginalna jego własna forma, która umie tak wiele wyrazić z pomocą kawałków postaci — fragmentów głów i rąk, i — tak rzadka doskonałość rysunkowa, i — niezmierne odczucie złożonych dramatów ducha, wyrażonych nietyle symboliką, ile z pomocą przedziwnego wyrazu twarzy ludzkiej.

Jednakże aby dojść do miary właściwej, należy pamiętać o czemś, co jest niejako poza sztuką — w samym człowieku. O tych ogniach, co mu pierś spaliły, — o wszystkich niemocach, porywach i walkach, — o wielkich a niespełnionych chceniach, — o życiu dostojnem, przez które kroczy samotny, gardząc łatwą karjerą, względami publiczności, przyjacielską reklamą.

Sztuka jego nie jest czemś samem w sobie, ale dziwnie zrośnięta z całem jego duchowem życiem indywidualnem, — a — życie indywidualne — z życiem jego kraju i pokolenia.

W tem znaczeniu sztuka Malczewskiego jest sztuką narodową [1].

Malczewski był usłyszany. Za jego i Pruszkowskiego sprawą zrozumiał nieszczęsny WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI (1866—1895), że malowanie portretów i krajobrazów kolorowemi kropkami nie wyczerpuje zadań malarstwa. Kiedy przyszły czasy najgorsze, kiedy smagały go nędza, choroba, a wreszcie fatalna miłość — zwrócił się malarz do swojej wiernej sztuki, aby wyśpiewała skargę biednego serca i wszelkie bóle ostatnich lat tego krótkiego żywota.

Wtedy to powstają obrazy, w których zrywa wreszcie z doktryną pointylizmu i odnajduje własną drogę. Jej etapy znaczą „Bajka", „Marsz żałobny", „Szał", „Taniec szkieletów".

Szał jest najszczerszym, najoryginalniejszym i najpotężniejszym. W nim znalazł Podkowiński swoje wyzwolenie najzupełniejsze.

Ani śladu dawnych kolorków i dziubanych końcem pędzla uderzeń, — ani cienia dawnych chłodnych, niebieskawych tonów. Tech-

[1]) Dłuższe studjum o Jacku Malczewskim, napisane w r. 1913, znajduje się w rękopisie.

WŁADYSŁAW PODKOWINSKI NA CMENTARZU

nika szeroka, uderzenie pędzla ogromne i gorączkowe, ton olbrzymiego płótna czarniawy, ciepły i ponury. Z ciemnych kosmicznych przepaści wyrywa się szalonym skokiem czarny apokaliptyczny koń-smok, raczej — upiór, czy widmo konia. Mimo rysunek zły i fantastyczny — bije z niego niewysłowiona moc wyrazu. Z pyska rozdartego spadają płaty piany, ozór wywalony, oko krwawe i wysadzone— grzywa w chmurę rozwiana:

Rwie się i miota rozszalała bestja pod uściskiem złocistej, nagiej dziewczyny, co przywarła gorącem ciałem do jej grzbietu, — sama w upojeniu potępieńczem splata swój obłok płomiennych włosów z czarną chmurą grzywy.

„Szał" wyładował w marzeniu fantastycznem energję twórczą artysty, ale nie mógł zmienić fatalnego biegu przeznaczeń. Dn. 5 stycznia 1895 r. nie miękkie złociste włosy kobiece, tylko twardy uścisk śmierci przyniósł ulgę tej duszy znękanej, kładąc kres jej ziemskiej wędrówce w 29-ym roku jej trwania.

W 1894 r. ukazał się cykl rysunków do Iljady, najosobliwszych, jakie kiedykolwiek widziano, wywracających do góry nogami pojęcia artystów o proporcjach, skrótach, kompozycji oraz — pojęcia archeologów o Grecji archaicznej. Wśród szerokiej publiczności nic nie by-

WŁADYSŁAW PODKOWIŃSKI SZAŁ

ło do wywrócenia, zrozumiała ona jednak, że ma przed sobą coś obcego, czego dotąd nie widziała — i to wystarczyło, aby ją usposobić wrogo.

Na jednym z tych rysunków na brzegu morskim siedzi bajeczny Achilles — jasnowłosy, siwooki, z twarzą raczej mazurską niż grecką, — w postawie, która musiała niesłychanie zgorszyć archeologów, tak dalece była przeciwieństwem uroczystych postaw, w jakich do-

tąd widywano bogów i bohaterów greckich. W głębi wloką się po morzu obłoki, jakich nigdy oko ludzkie nie widziało.

Na innym — na tle czarnej gwiaździstej nocy stoi Apollo. Od harfy, w której struny uderza, odrywają się niby fale drżące mgły białawej — i biegną w przestrzeń — widome symbole dźwięków...

Gdzieindziej tenże Apollo — puszcza na Greków mordercze strzały. Przykucnięty, ciało w straszliwem napięciu mięśni, zdaje się drgać gniewem aż do ostatniego palca u nóg, prawa dłoń, co przed chwilą puściła cięciwę — jeszcze ma palce konwulsyjnie zgięte. Świetlista aura bije od jego głowy, — a od cięciwy łuku odrywają się fale rozedrganego powietrza. Jakże innym jest ten bóg miotany gniewem — jak dalekim od niezmąconego majestatu Apollina belwederskiego!...

A oto na tle ciemnej nocy płyną — niby obłoki w powietrzu — jasne, martwe ciała pobitych mężów. Bezwładną rękę jednego z nich ujął dłonią Merkury — i prowadzi cały ten orszak widm do bram Hadesu.

I t. d.

Autorem tych rysunków był 25-letni artysta STANISŁAW WYSPIAŃSKI (1869—1907), uczeń Matejki, wychowaniec krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych, który świeżo właśnie pojechał do Paryża.

Z wyjątkiem garści młodych artystów rysunki nie podobały się. Nawet staruszek Gerson widział w nich tylko „chorobliwe dziwactwa" — ubolewał nad brakiem poprawności i logiki.

Rozumie się Wyspiański „poprawnym" tu nie był i wcale nie dlatego, aby nie umiał dobrze narysować ręki, nogi albo wody. W twórczości bowiem niema nic gorszego nad poprawność. Poprawnym był Simmler i Löffler... Wyspiański zdeptał poprawność i w tem, co nazwano jego błędami — stanął nie p o d nią — ale p o n a d nią.

Ilustrując Homera, chciał być tak samo jak Homer barbarzyńskim i twardym, potężnym i świeżym. I zarazem — chciał być sobą — po swojemu interpretować ducha Grecji homerowskiej. Dlatego daje przewagę linji, odrzuca perspektywę, zmienia proporcje, wprowadza fantazyjne pomysły, archaizuje, a raczej uprymitywnia kompozycję.

Niema w tem wszystkiem śladu niewolniczej pracy odtwórcy, erudyty ślęczącego w rysunkach waz greckich. To nie jest dzieło uczonego archeologa, ale śmiałe, natchnione, pewne siebie improwizacje twórcze w duchu Homera, albo raczej — osobliwa mieszanina pierwiastków homerowskich i piastowskich, — prawdy epopei i — fantazji indywidualnej.

Już w tym cyklu Wyspiański, niewierny uczeń Matejki, zdobył bez wysiłku to, o co daremnie walczył w ciągu całego życia Malczewski — formę indywidualną — stylową, oderwaną od rzeczywistości. Po raz pierwszy stało się oczywistem, że w sztuce istnieją dwie prawdy. Jedna — dostępna szerokim tłumom — to zupełna, formalna zgodność obrazu z tem, co ma przedstawiać: z kawałkiem życia realnego.

Druga prawda — znana jest tylko twórcom. Jest to prawda głębsza i bardziej zatajona: polega na zgodności obrazu z ideją, w głębi ducha poczętą — z jego wizją. A przecież wizja niekoniecznie może być jasna, określona dokładnie, jak fotografja. Wizja może być chaosem, płomieniem rwącym, gorączką wyobraźni, obrazem zmętnionym i niedopowiedzianym. Czy w tym razie realistyczna forma Matejki lub Malczewskiego byłaby wiernym obrazem takiej gorączki i płomieni?...

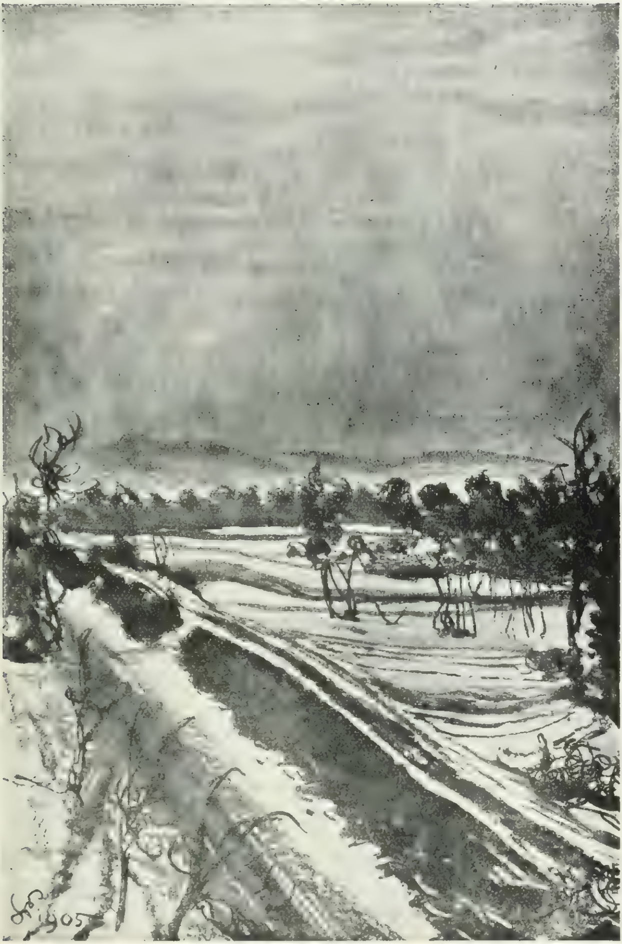
Forma malarska musi więc się urabiać — stylizować indywidualnie — odpowiednio do idei, do temperamentu artysty, do jego wizji malarskiej. Dlatego inną formę ma Klimt, inną Bilibin, jeszcze inną Beardsley, — ale wszyscy oni wyzwalają sztukę z formy naturalistycznej. Rozumieją, że studjum natury jest tylko środkiem, ale nie celem sztuki.

To wyzwolenie z wiekowych tradycyj malarstwa nie było rzeczą łatwą, jak to stwierdziła twórczość Malczewskiego.

Dla Wyspiańskiego jednak natura nie jest wzorem niewzruszonym, tylko podnietą, — środek ciężkości jego dzieła tkwi w nim samym. Dlatego z taką łatwością strząsnął z siebie akademicką formę malarską. W jego pracach niema śladu tych kajdan logiki: logiki przestrzeni, światła, naturalnego układu i związku przedmiotów i t.d. I to wcale nie jest jego słabością — tylko jego siłą.

Wyspiański natury nie lekceważy, przeciwnie — obserwuje ją bardzo pilnie, ale — jako pan, nie jako sługa... Bierze z niej to, co mu jest potrzebne, resztę odrzuca. Dlatego w najskromniejszym nawet jego szkicu żyje duch natury. Solski w roli „Strażnika niezłomnego" ma twarz a k t o r a — wysmarowaną szminką, brwi naklejone, usta malowane, cała maska ściągnięta, — na głowie nie włosy, ale peruka i t. d. Patrząc na ten pastel, nie mamy jednej chwili wątpliwości, że to jest u c h a r a k t e r y z o w a n y aktor.

Na znakomitym, niewielkim portrecie pastelowym Mehoffera widać tylko głowę, kawałek torsu i kawałki rąk. Jednak zdajemy sobie doskonale sprawę z pozycji całej figury, sposobu siedzenia etc. Podobnie genjalnie wyczuty jest w ruchu Rydel, którego widać nadzwyczajną w charakterze głowę, wspartą na suchej, kościstej dłoni,



STANISŁAW WYSPIAŃSKI — WIDOK NA KOPIEC KOŚCIUSZKI

Jej dalszy ciąg — cienki jak laska — ginie gdzieś w przepaściach mankietu i suto sfałdowanego rękawa.

Kto sobie zada trud porównania tych albo innych pasteli Wyspiańskiego np. z jakim męskim portretem Simmlera, ten zrozumie różnicę pomiędzy „duchem" natury, a „formą" natury. Pomiędzy stosunkiem artysty do niej władczym, — a stosunkiem niewolnika.

To, co artysta bierze z natury — rzecz jasna — nie jest dziełem przypadku, ale wypływa z natury jego wizji, oraz jego woli twórczej. Wyspiański jest malarzem nastroju, narzędziem zaś tego nastroju, który mu podsuwa jego instynkt i upodobanie, jest linja — miękka, pastelowa kreska. Jego proces twórczy przedziwnie odsłania nam postać św. Salomei — pastel, później użyty do witrażu u Franciszkanów. Z jak nieprawdopodobną siłą i prostotą wyraża Wyspiański jej stan duchowy!... święta zesztywniała w ekstazie...

Ze zdrętwiałych jej rąk wypadła korona. Dłonie — niby źle rysowane i niezgrabne — są jednak niesłychanie wymowne w swych sztywnych, połamanych linjach. Zdrętwiałe! I ta sztywność jest w każdym calu kompozycji, wszystkie sylwety, wszystkie linje szaty są jak druty wysztywnione, czem znakomicie potęgują nastrój całości. Tak samo głowa — genjalna w ruchu, czy raczej — znieruchomieniu, — tak samo — sucha, ściągnięta dreszczem maska twarzy świętej.

Jasnem jest, że Wyspiański maluje tu nie z natury, ale z widzenia wewnętrznego, z wizji malarskiej. Dlatego giną mu z oczu wszystkie szczegóły drugorzędne, które my zauważymy, obserwując naturę biernie. Wizja Wyspiańskiego gubi to wszystko, co nie zmierza bezpośrednio do celu, t. j. do wywołania pewnego nastroju czy wyrazu.

Ten wyraz daje się osiągnąć niekoniecznie w złożonych kompozycjach. Tai się on w najskromniejszej, pojedyńczej głowie, — w twardem, zawziętem spojrzeniu siwych chłopskich oczu na jednem ze studjów postaci jego żony, w portretach dziewcząt więdnących przedwcześnie jak kwiaty, a zwłaszcza w twarzach dzieci. Wyspiański szuka w nich subtelnych, lirycznych odcieni wyrazu, ale ujmuje go i wypowiada bardzo po męsku.

Przedziwnym sentymentem owiana jest jego Caritas. Twarze dziewcząt bardzo chłopskie i bardzo dziecinne, o niewyrobionych, naiwną linją obciągniętych rysach i ciepłem, nieśmiałem spojrzeniu biednych, jasnych oczu. Włosy proste, łapięta chude. Przedziwnym ruchem garną się ku sobie te dwie istotki, rzucone ręką Niewiadomego na świat twardy i bezlitosny, przed którego chłodem broni je ta skorupka wzajemnej miłości i zaufania.

Żaden wogóle malarz polski nie umiał wydobyć tyle treści uczuciowej z prostego motywu głowy dziecięcej. Głów tych pozostawił Wyspiański setki. Wśród nich są arcydzieła wyrazu i formy. Wszystko bez żadnych sensacyjnych wypadków.

Rysunki czy pastele Wyspiańskiego noszą zawsze pewien charakter pośpieszny i gorączkowy, jakby oczy artysty skierowane były gdzieś dalej poza rysunek. Wyspiański formy swojej nie pieści z miłością wirtuoza, nie cyzeluje jak np. Mehoffer. Ołówek czy pastel jest dla niego nie celem sam w sobie, ale poprostu drogą do sięgania w rdzeń, w istotę zjawisk, albo raczej — subjektywnych, przez zjawiska wywoływanych nastrojów.

Co wcale nie wyklucza wdzięku formy. W Caritas — jak i gdzieindziej — operuje on przeważnie kreską żywą, bogatą, obejmującą duże — prawie płaskie plamy tonów lokalnych, — modelowane także kreską, jak np. ubranie starszej dziewczynki.

I w barwach te tony delikatne, emaljowe, bardzo oryginalnie zestawiane — tworzą jasne i nowe w naszej sztuce a piękne harmonje.

Już w Caritas — wprowadzenie kompozycji w ramy, rozbicie jej na pola barwne, bogaty arabesk linijny kompozycji — mówią wyraźnie o niezwykle wyczutych wartościach dekoracyjnych tej pracy. A jeszcze łatwiej dostrzegamy je w „Macierzyństwie".

Plamy twarzy i rąk, włosów, ubrań płaskie. Ubrania komponowane specjalnie na bogaty wzór, którym są ozdobione, w tle prześliczne liście i grupy kwiatów pelargonji, umieszczone dla plamy, wystylizowane z ogromnym dekoracyjnym smakiem. Tak samo uczesanie sióstr i żółte wstęgi w ich włosach mają rolę czysto dekoracyjną. Z tego ich stylu przegląda i świadoma wola i genjusz dekoracyjny Wyspiańskiego.

Ten to genjusz, skojarzony z olbrzymią siłą uczuć, i to uczuć wielkich, obejmujących rozległe i różnorodne dziedziny życia,—sprzęgnięty z rozpętaną potęgą twórczą — tworzył istotnie jedyną w swoim rodzaju psychikę malarską i powoływał Wyspiańskiego do wielkich zadań dekoracyjnych.

Przypadek zdawał się temu sprzyjać. Kiedy po dwuletnim pobycie w Paryżu 1892—4 r. artysta powraca do Krakowa, gdzie już do końca niedługiego życia pozostał, zaczęto tam właśnie polichromję kościoła Franciszkanów. Zwrócono się do Wyspiańskiego, aby doprowadził polichromję do końca. Propozycja była zbyt kusząca. Wyspiański zgodził się, mimo fatalne warunki, konieczność pewnego przystosowania do części już zrobionych, oraz — komponowania dzieła tak złożonego nagwałt — z dnia na dzień. Wreszcie ciągłe nie-

STANISŁAW WYSPIAŃSKI MACIERZYŃSTWO

porozumienia z władzami kościoła, ludźmi bez kultury artystycznej— udaremniały najśmielsze ideje artysty.

Mimo to wszystko witraże i kilka znakomitych partyj dekoracji ściennej zrobiły z tego kościoła istotnie święty przybytek sztuki.

ST. WYSPIAŃSKI PORTRET RYDLA

Dziś już mało kto pamięta piorunujące wrażenie, jakie sprawiły w Warszawie jego kartony do witraży u Franciszkanów. Olbrzymie masy papieru zawaliły od góry do dołu całe sale Zachęty. Na nich kolosalne, śmiałe nad wyraz — w niebywałych motywach utrzymane

kompozycje, pomyślane szeroko, ujęte olbrzymiemi linjami, tchnące świeżością i potęgą nieopisaną.

Oto szereg niewiast — klarysek. W mniszych — ciemnych habitach, stąpają wolno, rytmicznie, zamodlone głęboko. Pod niemi i nad niemi dzieje się coś, co zdruzgotało od jednego ciosu wszelkie tradycje gotyckich witraży. Świat roślin niebywałych, olbrzymich, jakby z dna morskiego pnących się ku górze, obwieszonych kolosalnemi kwiatami.

Oto święty Franciszek z oczyma mistyka i wizjonera stoi prosto, bez cienia patosu i melodramatu w ruchu, — ręce skromnie i pokornie podniesione, na dłoniach krwawe plamy stygmatów. I dookoła niego pnie się roślinność, ale jakże inna! Nad głową wije się niby las olbrzymich łodyg cierniowych — symbolu Męki — z pośród, których wyłania się wizja Chrystusa. Ręce jego w ruchu podobnym, aby tem silniej zaznaczyć związek mistyczny obu postaci.

Ciekawą jest idea kolorystyczna obu tych witrażów. Witraż św. Franciszka — utrzymany w gorących tonach czerwonych, rdzawych i żółtych — wygląda jak krzak gorejący. A kiedy przenosimy oko od tych płomieni i złota na drugi witraż — po tamtej stronie ołtarza— to tem silniej odczuwamy potęgę kontrastu — świeży, dziwny świat tonów chłodnych, zielonych, granatowych, modrych, szarawych, czarniawych fioletów i t. p.

I tak wzajemnie potęgują swój wyraz i podniecają swe barwy oba te okna.

Bóg Ojciec z okna zachodniego nawy ma mniej wartości kolorystycznych, ale za to więcej potęgi w kompozycji mas.

W tych i w innych jego pomnikowych dziełach nie szukajmy kokieterji, sprytu, chęci oczarowania widza miłemi szczegółami. Uderza tu nas wcale nie r u c h l i w o ś ć wyobraźni, ale jej s i ł a m ę s k a — potęga i jednolitość wizji. Jeżeliby tę sztukę porównać ze światem dźwięków, to symbolem dzieła Wyspiańskiego nie będą stłumione, łzami nabrzmiałe tony wiolonczeli, ani czarowne, melodyjne świegotania fletu, — ale d z w o n, — potężne, zwarte w sobie, wolne i królewskie uderzenia dzwonu...

Wyspiański czuł potęgą swych uczuć i wyobraźni i palił się do rzeczy wielkich. Roił, że Polskę przeobrazi i tchnie w nią własną moc, — chciał budować, malować, — pisał, przetwarzał teatr, wzywał wszystkie sztuki do wielkich zadań.

Podniecony przez pierwszą — próbną w istocie rzeczy pracę — rwał się do polichromji wnętrz. Polichromja jest dla malarza cudownem zadaniem. Jeżeli niewielki kawałek płótna może zrobić na wi-

ST. WYSPIAŃSKI
ŚWIĘTA SALOMEA

dzu głębokie wrażenie, to jakąż potęgą ogarnie go całe malowane wnętrze, gdzie barwy i kształty obejmują go ze wszystkich stron, zamykają w sobie ogromnemi malowanemi powierzchniami... Z nieodpartą siłą łamią jego opór, przenikają w duszę, sycą ją swoją harmonją — (albo dysonansem) barw i linij, drażnią połyskiem złota, zbliżają się, oddalają, rozjaśniają — albo giną w mrokach... Nawet światło, co tu przenika zabarwione przez szkła witrażu, zdaje się sączyć jakieś moce tajemnicze. Jest to świat cudów i czarodziejstwa.

Wyspiański stanął na progu tego świata. Dalej nie poszedł, bo drogę mu zaparły trywjalne chamstwo i małoduszność.

Kto nie pamięta, jak ofiarował się darmo polichromować kaplicę Marjacką na Jasnej Górze. Śnił cudowne rzeczy na ścianach tego przybytku, gdzie w skupieniu klęka co roku 300.000 ludu z różnych okolic Polski. Widział już na tych ścianach i sklepieniach powstające natchnione obrazy nadludzkiej, niedościgłej potęgi. I pierś mu wzbierała nadzieją proroczą, że każdy kto stamtąd wyjdzie, uniesie gdzieś w zakątku ducha choćby drobną cząstkę tej zaklętej, bohaterskiej mocy...

Tak samo beznadziejnie palił się do Wawelu, do swego Akropolu. I z tym samym skutkiem. Tylko tu rolę „ojca Rejmana" odegrał kardynał Puzyna.

Z marzeń nieobjętych pozostały nikłe strzępy: częściowa polichromja Franciszkanów i nieprzyjęte kartony upiorów wawelskich.

Było ich trzy: Henryk Pobożny, Św. Stanisław i Kaźmierz Wielki. Wszystkie są przerażające grozą nastroju. Najpotężniejszy jest Kazimierz Wielki. Potężny i wielki w tej zdumiewającej prostocie kompozycji, sprowadzonej do jednej tylko postaci, odrzucającej wszelkie cacka dekoracyjne i konwenanse stylowe. Z tej olbrzymiej postaci bije straszliwy majestat śmierci i purpury i — straszniejszy jeszcze — bólu, zapiekłego w oczach królewskiego upiora, któremu po stuleciach dano jest patrzeć na mękę i hańbę narodu swego. [1])

---

[1]) Bardziej szczegółowy rozbiór i zestawienia znaleźć można w pracy mojej „Wiedza o sztuce".

Wszystko daremne. Niezrozumiany.

Kiedy się to rozważa, staje się jasnem, dlaczego Stwosze, Chodowieccy, Kucharscy, Płońscy rzucają kraj, szukając gdzieindziej chleba i uznania, dlaczego przepijają swój genjusz Moniuszko, Kurzawa i tylu innych, — dlaczego Grottger i Wojtkiewicz giną przedwcześnie. Dlaczego kraj tak bezprzykładnie bogaty w talenty, — tak bezprzykładnie trwoni genjusz krwi i ducha własnego.

Wyspiański królewską purpurą dumy okrył swoją tragedję artysty. Tragedję ogromnego, nikomu niepotrzebnego talentu, — tragedję siły bez funkcji, — motoru bez kół i transmisji...

Do tego dramat innego porządku. Straszliwa, nieuleczalna choroba trawiła mu ciało. Żyjąc i tworząc, czuł Wyspiański za sobą ścigające go demony śmierci i obłędu. Każde jego nowe dzieło było wyrwane niejako z ich paszczy. Może stąd to piętno pracy gorączkowej, wytężonej i niespokojnej — piętno niecierpliwego pośpiechu, tak częste w jego dziełach malarskich.

Do tego tragedja Polski. Rozsnuwał ją przed laty Grottger, potem Matejko i Malczewski. Najmłodszym z tych „synów bólu" był Wyspiański.

Kiedy się zjawił, było już po wszystkiem. Po walce, po pogromie i po zemście. Ścichły nawet jęki męczenników. Cisza grobu śmiertelnym całunem okryła Polskę współczesną. Wyspiański jeden miał odwagę ten całun zerwać — i to, co zobaczyły jego jasnowidzące oczy— twarz mu zbieliło i kazało wywołać z grobów upiór Kazimierza.

O tem mówią nam już nie jego obrazy, ale jego prace literackie. Wyspiański zrozumiał, że jako malarz pozostanie nieznany masom. Szukając dróg do duszy narodu, zwrócił się do pióra i sceny. Do tragedji polskiej wniósł motyw nowy i najstraszniejszy — r o z k ł a d d u c h a n a r o d u — ten „ból bólów" — przeczuwany przez Krasińskiego.

Jeszcze w W e s e l u ma on współczucie dla tych fantastów i romantyków, dla lunatyków, kręcących się w sennym tańcu pod muzykę chochoła:

> „Tak się kręcom, pot z nich ścieka, — boleść lica
> przyobleka... Jak ich zwolnić od tych mąk"...

Ale to, co w W e s e l u jest tylko przeczuciem mętnem, zamienia się w przerażającą pewność w W y z w o l e n i u — tej straszliwej spowiedzi Wyspiańskiego:

> „Wszystko jest: ziemia i kraj, i ojczyzna, i ludzie...
> „t y l k o n a r ó d s i ę z g u b i ł"...

Ludzie są — tylko jacy.... Mówi nam o nich Muza, do której zwraca się Konrad:

„Muzo! chcę naród przedstawić...

MUZA

„A... to musi się odbywać tak
by naród mógł się bawić:
trzeba dekoracje ustawić,
pamiętać o każdym sprzęcie,
umieścić w budce suflera

. . . .

A gdy już wszystko gotowe,
rozkazać grać na rozpoczęcie
poloneza, — jeśli polski temat...
i rzucić jako pierwszą kartę
w i e l k i e s ł o w o...

Zamierało w bólu gorące serce Wyspiańskiego, kiedy zamiast uczuć, w duszach miałkich plewy ludzkiej znajdował jedynie frazes. Z jaką rozpaczą musiał brać do ręki pióro, wiedząc, że słowo straciło wagę i znaczenie... Że genjusz poezji prowadzi naród do grobu — pozbawia go zdolności czynu, dając wzamian wzruszenia płytkie i znikome, jedyne, do jakich ten jest zdolny.

I w chłopów nie ma wiary, on — co się z chłopką ożenił, i tak chętnie chłopskie dzieci malował. Zbyt jasno widzi, że

„tam jeszcze dymne palenisko
„kurzące — a już śmierć duchowa blisko".

Z tej strasznej spowiedzi serca polskiego biją ból i gniew, jak z oczu Mojżesza M. Anioła. Bezlitośnie prorokuje:

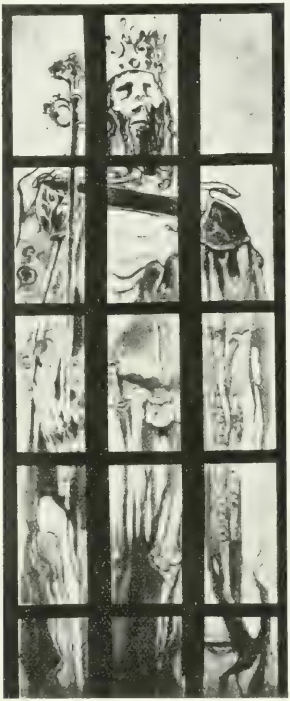
„Ujrzycie inne światło, ja wam nawet pokażę drogę... Ale wam dobiec nie starczy sił i skrzydła opadną wam w zimnie w pół drogi... Spadniecie w noc — zziębłe, strudzone ćmy, — motyle...

Ścigające demony dopędziły wreszcie ofiarę. Poraził ją obłęd i straszne cierpienia fizyczne, którym kres położyła śmierć dn. 28.XI 1907 r. Prysnął złoty róg, na którym naród nie chciał, czy nie umiał zagrać.

Wyspiański zrobił ogromnie wiele, ale wypowiedzieć się nie zdążył. Są ludzie, których dzieło przechodzi ich własną miarę, którzy, ogniskując w sobie cudze wysiłki twórcze, zrobili z pomocą innych,

dzięki szczęśliwym okolicznościom zewnętrznym — więcej, niż w istocie byli w stanie.

Są inni, których nie można mierzyć miarą ich dzieła, bo poza tem, co zrobili, są w nich utajone możliwości, nieobjęte, możliwości, co nie znalazły warunków zewnętrznych do ujawnienia się



ST. WYSPIAŃSKI KAZIMIERZ WIELKI

w całej potędze. Wyspiański do tych należy. Znamy go z ułamków, z paru kuponów, odciętych od olbrzymiego, niewyzyskanego kapitału.

Ze szkoły Matejki wyszło dwóch malarzy pierwszorzędnych — dekoratorów w wielkim stylu — Wyspiański i Mehoffer. W Wyspiańskim styl ten urabiała przemagająca wszystko potęga uczuć

nadludzkich, potęga indywidualności wyjątkowej i gigantycznej. W Mehofferze górował nadzwyczajny zmysł malowniczości, bogata pomysłowość ornamentalna i ogromna wiedza, kierowana wybitną inteligencją artystyczną.

Dla Wyspiańskiego Paryż był podnietą silną, ale przemijającą— rozszerzył tylko jego horyzonty i podniósł skalę wymagań. Dla Mehoffera był on szkołą. W murach École des Beaux Arts opanował on formę rysunkową linijną tak, jak mało który nietylko z artystów polskich, ale nawet francuskich, najlepszych rysowników na świecie! Co ważniejsza — Paryż otworzył mu oczy na cuda sztuki dekoracyjnej. I to nietylko jej skarby zgromadzone w Luwrze i innych muzeach, ale także w kościołach, w starych katedrach średniowiecznej Francji. Tu zobaczył Mehoffer cudowną i jedyną w swoim rodzaju sztukę — witraż. Nietylko zobaczył: studjował, notował, wykrył wszelkie jej tajemnice, zrozumiał na niej wielkie prawa stylu w zależności od techniki.

Na wyniki nie było mu sądzono długo czekać.

W r. 1894 ogłoszono konkurs międzynarodowy na witraż do starej katedry w Fryburgu szwajcarskim. Z całego świata napłynęło na ów konkurs około 40 prac. Nagrodzono uderzający poczuciem stylu projekt nadesłany z Krakowa,—autorem okazał się JÓZEF MEHOFFER (ur. 1869), — wykonał go, mając lat 26. Konkurs ten otworzył mu bramy do olbrzymiej pracy życia całego — projektów na kilkanaście olbrzymich witraży nawy, a później prezbyterjum.

Żeby ocenić ich charakter i znaczenie we współczesnem odradzaniu się sztuki dekoracyjnej, trzeba pamiętać, że tradycje witrażów zostały od kilku stuleci zatracone, i sama sztuka na lądzie europejskim właściwie nie istnieje aż do końca XIX w. To, co nazywano „witrażami", a — wykonywano w różnych bogobojnych „zakładach św. Łukasza", nie miało nic wspólnego ani z twórczością, ani ze stylem. Były to poprostu ordynarne i bez poczucia tonu malowane pędzlem na dużych arkuszach bezbarwnego szkła kopje — z obrazów włoskich lub flamandzkich mistrzów. Nawet znakomity Burne-Jones w swych witrażach posługuje się przeważnie malowaniem na byle jak krajanych płytach szkła, tak że linje ołowiu idą niezależnie od rysunku.

Stylowy witraż zrodziły wieki średnie. Kiedy w XI stuleciu zaczęto szklić duże powierzchnie okien, nie umiano wyrabiać płytek większych nad dłoń ludzką. Z tych małych kawałków szkła barwionego w masie, odpowiednio do linij kompozycji przykrajanego, skła-

EGO SUM
RESURRECTIO ET VITA

dano obraz, łącząc je z sobą z pomocą ołowiu. Środkami więc były tu kształt szkła, barwa szkła i grube pręgi ołowiu. To wszystko nadało witrażom piętno stylu. Pozostawało tylko zlekka uzupełnić formę przy pomocy cieniów, malowanych i wypalanych. W miarę postępu epoki rola tych malowań rozszerza się, kształty zaś wykrawane i linja ołowiu tracą znaczenie kompozycyjne. Renesans — wrogi wogóle wszelkiemu stylowi — niesie tej sztuce stopniową zagładę [1]).

Odradza ją dopiero wiek XX w. Zrozumiano wreszcie cały wdzięk ołowianych spoin, które budują kształt i arabesk linijny kompozycji, — zrozumiano, że są one wcale nie „złem koniecznem", ale— przedziwnem narzędziem w ręku artysty, który umie wyzyskać potęgę tego środka. Zrozumiano, że skala barw, otrzymywanych w szkle kolorowem, stokrotnie przewyższa ubogą paletę farb do malowania na szkle. Że te szkła barwne mają przytem czystość i potęgę tonu, dającą się porównać jedynie chyba z blaskiem drogich kamieni. Zrozumiano, że malowanie jest tylko skromnym dodatkiem, który użyty niewłaściwie — w nadmiarze — brudzi i obciąża ton szkła. Dlatego unikano tego smarowania szkieł i stosowano je z konieczności tam, gdzie było niezbędne np. dla wyrażenia szczegółów twarzy, palców u rąk i t. p., używano go również dla spatynowania szkieł — zwłaszcza w miejscach przyległych do ołowianej oprawy, aby zmiękczyć ostrość granicy.

Nawet braki techniczne dawnych szkieł okazały się źródłem przymiotów witrażu. Szkła dawne nigdy nie są gładkie, równe i czyste, — zawsze wewnątrz są pełne bąbelków i skaz, na powierzchni nierówne — pogięte, tu grubsze, tam cieńsze i t. p. Dzięki tym właśnie „brakom" światło, przechodząc przez te szkła, daje im życie, — zdają się one iskrzyć, drgać, mienić się. Dzisiaj wprawdzie huty nasze umieją fabrykować szyby lagrowe i lustrzane, ale niepodobna ich używać do witrażów, bo ich idealnie gładka powierzchnia robi fatalne wrażenie czegoś martwego i fabrycznego, nie mówiąc o tem, że pozwala widzieć, co jest poza witrażem — a więc drzewa, domy, kominy, obłoki i t. p.

Dlatego fabryki dzisiejsze wyrabiają specjalne rodzaje barwnych szkieł — nierównych, pomarszczonych, z bąbelkami etc., które pod nazwą „antycznych" albo „katedralnych" są powszechnie używane do witrażów.

---

[1]) Patrz to zagadnienie omówione obszerniej—w książce „Wiedza o sztuce" tegoż autora.

Nie wiem, czy Mehoffer był pierwszym, który te prawdy zrozumiał, ale niewątpliwie był najgenjalniejszym. Nikt tak jak on nie umiał zastosować nauki, wydobytej z witrażów średniowiecznych, do tworzenia form nowych. Na europejskich wystawach międzynarodowych jego projekty fryburskie zwracały powszechną uwagę nietylko — wyszukaną stylowością form, ale — przepysznym rysunkiem, bogactwem wyobraźni, siłą barw i ogromem podjętych zadań.

J. MEHOFFER ANIOŁ WOJNY

Oto św. Katarzyna w czerwonym płaszczu stoi z palmą w ręku, spoglądając w dół na koło męczeństwa, cała utrzymana w czerwonych, wiśniowych i złocistych tonach. Wyżej za nią chłodny, fantastyczny pejzaż, złożony w barwach indygo, granatowych, jasnych—szaro-zielonawych i — ametysowych,—na tem czarne sylwety złowrogich ptaków u góry. Niżej—znów inna kolorystyczna partja: ogromne złocisto-żółte kwiaty, na ich tle fragment sylwety koła o tonach szaro-niebieskawej stali, — jeszcze niżej—niby na dnie morskiem—legło blade ciało świętej. Chmura ogromnych kwiatów dziwnych okrywa jej nagość, wśród nich przecudna głowa anioła, który dłonią zasłania sobie oczy.

Obok podobnie pojęta św. Barbara.

Można to opisać kawałek po kawałku, ale żadne słowa nie są w stanie wyrazić tej bogatej i dźwięcznej harmonji barw, ani fantastycznie stylizowanych kształtów kwiatów, drzew, chmur i t. p.

Poczucie malowniczości tego artysty jest poprostu bezprzykładne. Co za cuda tworzy grupa Szwajcarów z witrażu „Matki Boskiej Zwycięskiej", gdzie drzewca sztandarów, proporce, wstęgi rozwiane w powietrzu, i wyciągnięte ręce zwycięzców tworzą wspaniały, czarodziejski arabesk—istny sezam barwnych, fantastycznych, muzykalnie zbudowanych plam.

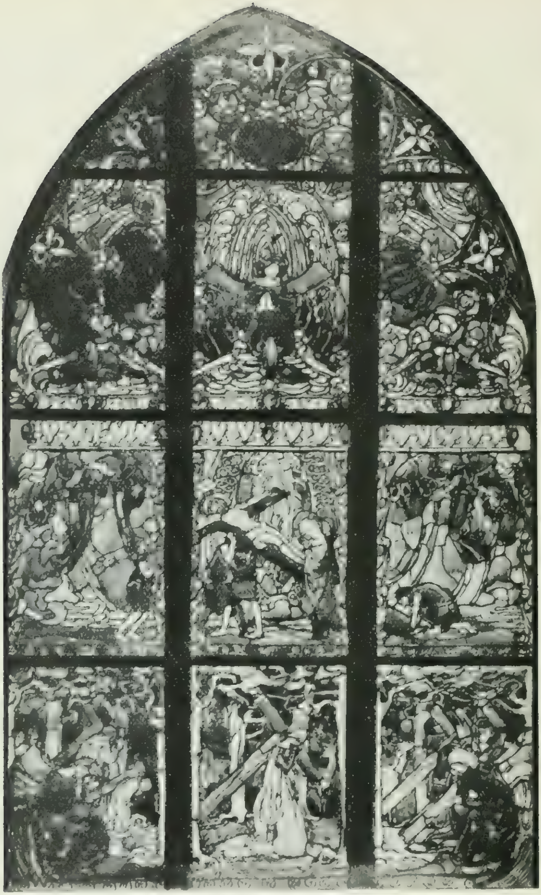
Z nieporównaną pomysłowością twórczą zapełnia Mehoffer olbrzymie powierzchnie setkami motywów, przetopionych na prześliczny ornament, gdzie postaci ludzkie, obłoki, drzewa, kwiaty, dymy ka-

dzideł, gwiazdy, płomienie, tęcze splatają się w przepyszne — dziwnie rytmiczne i dźwięczne harmonje barwne. Igra on z żonglerską zręcznością tysiącem cudownych tonów, przeplata je z sobą, przesypuje te barwne szkiełka niby drogie kamienie w garsteczce, ciesząc się blaskiem czarodziejskich cacek, co są radością świeżych, dziecię-

JÓZEF MEHOFFER — Św. BARBARA i Św. KATARZYNA

cych oczu. Podobnie i linja nigdy nie jest bierna, zawsze użyta twórczo dla wyrażenia danego kształtu — żywa, bogata, rozmaita.

Takaż sama pomysłowość w szczegółach. Skrzydła aniołów — dawniej zwyczajne, białe skrzydła gęsie, pod ręką Mehoffera zamieniają się w jakieś czarodziejskie, najbogatsze, coraz to inaczej pomyślane kształty stylowe. Dosyć porównać skrzydła aniołów z „P. Naj-



JÓZEF MEHOFFER SZKIC WITRAŻU

świętszego Sakramentu", z aniołami do kaplicy św. Krzyża, z przepysznemi skrzydłami anioła z *Vita somnium breve*[1]), a wreszcie z aniołem do polichromji płockiej, gdzie — wyzwolone ze sztyw-

[1]) Zrobione dla fabryki witraży Żeleńskiego w Krakowie.

ności piór i wszelkich gęsich zaległości — stają się one rytmicznym wytryskiem plam ametystowych, rdzawych i gorących ciemnych fioletów, przeplatanych fantastycznemi pręgami złota.

Witraże fryburskie są wielkiem dziełem życia Mehoffera: oddał im wiele lat i największe wysiłki twórcze. Dla kraju wykonał tylko prace na mniejszą skalę zakrojone, jak — okna Wawelu, niewielkie okna do kościoła w Jutrosinie w Poznańskiem, okno w katedrze lwowskiej, okna do kaplic zamkowych w Gołuchowie i Baranowie. Inne czekają. Dwa przepiękne projekty na okna do kaplicy św. Krzyża na Wawelu, dotąd nie są wykonane, — a zamiast ślicznego projektu na witraż Wincentego Kadłubka w tejże katedrze [1], wykonano inny, — trzeciorzędnego malarzyny, brudną, nieudolną szmatę, która po dziś dzień szpeci ściany katedry. Domorośli znawcy, którzy niegdyś zdławili pomnikowe malarstwo Wyspiańskiego, tamują dostęp do sanktuarjów polskich i Mehofferowi, radzi albo go uniknąć wogóle, albo nagiąć sztukę jego do własnego smaku.

Niemniej godne uwagi są jego pomnikowe polichromje. Matejko, malując 1890 r. kościół Marjacki — miał gest patrjarchy, wskazującego drogę pokoleniom. Polichromja ta wstrząsnęła jak piorun świat malarski: wykazała mu, jak potężne efekty dają się tu osiągnąć przy pomocy zupełnie prostych środków, i jak czarownie wdzięczne pola otwierają się tutaj dla sztuki. Nieprzeparty urok tego dzieła ogarnął malarzy. Każdy, w kim taiła się odrobina dekoracyjnego smaku, śnił o malowaniu wnętrza. W ciągu najbliższych lat 25 szereg wybitnych artystów dorwał się do kościołów i wykonał kilkanaście pięknych polichromij.

Jedną z pierwszych wykonał Mehoffer w t. zw. skarbcu na Wawelu. Wnętrze to, nakryte ślicznem, gotyckiem sklepieniem, cudownie się do tego nadawało. Mehoffer, malując je, odstąpił od gotyckich tradycyj Matejki: tonacja całości jest inna — własna, pojęcie ornamentu nawskroś współczesne, kompozycja figur zupełnie oryginalna.

Ton tła sklepień niebieski, ale nie jak szafir ultramaryny, tylko jaśniejszy, z odcieniem morskim, — na którym przepysznie grają złociste, czarno pręgowane żebra, bogato zdobione u podstaw motywami korony Jagiellońskiej. Niżej — biegnie cokół, zamknięty od góry fryzem kwiatowym, prześlicznym w rysunku, silnie przestylizowanym z przewagą tonów chłodnych, seledynowych, tu i owdzie podniesionych ciemnym granatem i złotem. Między nim a żebrami przy-

[1] (Wykonane w roku 1925).

ściennemi pozostały niezamalowane, ostrołukowe pola, czekające na kompozycję figuralną. Dzisiaj jedyną jej partją są dwa anioły — Pokoju i — Wojny. Pierwszy — ogromnie polski — w koszulinie białej i w butach, przepasany wzorzystą szarfą — trzyma dziewczęcym ruchem gałązkę wierzbiny w ręku. Drugi we wspaniałej kwiatobarwnej jace, ściągniętej bacowskim skórzanym pasem, idzie — z płomienistym mieczem w dłoni, ale twarz i ruch lewej ręki odsłania udręczenie a n i o ł a, stąpającego „w dymie pożarów w kurzu krwi bratniej"...

JÓZEF MEHOFFER PORTRET KSIĘDZA

Na tym samym Wawelu jest perła polichromji — kaplica Szafrańców, cała w rdzawym tonie utrzymana: ściany gładkie, tylko kopuła rozwiązana wspaniale, z wieńcem chłopiąt — aniołów, rycerzy, na tle przepysznej łuski, — aniołów, związanych z sobą w jeden dekoracyjny pierścień nieporównanego bogactwa barwy i rysunku.

Dzieje projektów polichromji prastarej katedry płockiej są jednym o pomstę do Boga wołającym skandalem. Przepiękny projekt Mehoffera, który mógł był z niej zrobić cudowny, drogi każdemu sercu polskiemu zabytek, został zmarnowany wskutek tego, że w Polsce na stanowiska odpowiedzialne powołuje się ludzi bez kultury artystycznej, którzy uznają jedynie sztukę banalną i płaską na miarę ich własnych dusz. Dlatego wbrew konkursowi i umowom — polichromję tej katedry powierzono nieznanemu, ale protegowanemu przez infułatów płockich malarzynie, który ją zhańbił malowidłem niewypowiedzianej banalności, nieudolnem i bezstylowem.

Grabarze sztuki polskiej i ducha twórczości świętego! Czy nie o was to mówi Pismo święte:

> „Biada wam nauczeni w piśmie i faryzeusze obłudni, boście jako groby, „których nie widać... a ludzie, którzy chodzą po nich, nie wiedzą „o nich"...
>
> „Biada wam Zakonnikom! boście wzięli klucz umiejętności; samiście „nie weszli — a tym, którzy wnijść chcieli, zabranialiście"...

Niech wam odpowiedzą na to nie sumienia wasze, zbyt przewrotne i zakłamane, — ale cienie Wyspiańskiego, który legł w grobie, z rozpaczą niewypowiedzianego genjusza.

Mehoffer maluje i obrazy naturalistyczne, t. j. portrety, wnętrza, widoki miast czy wsi i t. p. W portretach wyczuwa się najsilniej związek z jego kierunkiem dekoracyjnym, dzięki niezwykłemu zrozumieniu sylwet, linij i walorów. Niektóre nawet przypominają budową styl witrażowy, jak np. portret księdza, siedzącego z brewjarzem w dłoni, na tle prezbyterjum jego własnego kościołka, tle, które dzięki stallom, chorągwiom, kwiatom, balustradzie i t. p. jest rozbite na drobne barwne plamy, niby szkiełka, brak im tylko grubych ołowianych konturów.

Natomiast we wnętrzach i krajobrazach stoi on na gruncie naturalistycznym, — zwłaszcza ostatnie są dziwnie bezbarwne i nieśmiałe, jakby urodziły się pod pędzlem zupełnie innego artysty.

W niektórych pracach dekoracyjnych ostatnich lat daje się odczuć pewien wpływ Wyspiańskiego. W witrażach przecznicy katedry na Wawelu czuć pewne uproszczenie kompozycji, dążenie do nastroju i podporządkowanie mu malowniczych szczegółów zdobniczych.

Artysta niestrudzony. Jego potrzebom twórczym nie wystarcza ta moc olbrzymich kartonów dekoracyjnych, ani setki obrazów na-

turalistycznych. Bada on niestrudzenie coraz to nowe techniki, na które w pracach swoich kładł zawsze tak silny nacisk. Wystudjował gruntownie nawet tak mało znaną i nieużywaną dotąd technikę fresku i wykonał w niej ciekawe próbne kompozycje, dziwnie śmiałe i silne w kolorze. Pracuje ołówkiem, rylcem, zajmuje się grafiką. Od wielu lat jest profesorem krakowskiej Akademji Sztuk Pięknych, z pracowni jego wyszedł szereg doskonale przygotowanych w sensie technicznym artystów.

Historja malarstwa polskiego w rozdziale, gdzie się mówi o stylu i fantazji nie może pominąć imienia warszawskiego malarza Wawrzenieckiego.

MARJAN WAWRZENIECKI (ur. 1863 r.) należy do starszego pokolenia i należałoby go umieścić przed Wyspiańskim i Mehofferem, ale tylko ze względów chronologicznych. O pracach tego artysty byłoby niewiele do powiedzenia ze względu na ich dyletantyzm, gdyby nie to, że był on jednym z pierwszych, którzy jeszcze w czasach naturalizmu Witkiewicza stanęli wyraźnie na gruncie sztuki stylowej.

Wawrzeniecki ma dużo pomysłowości literackiej i zmysłu dekoracyjnego. Wystawia setki obrazów ze smokami, wężami, posągami Światowida, skałami o dziwnej architekturze, przedewszystkiem jednak z nieustającą wizją tęgich, gołych kobietek, nad któremi znęca się potwór społeczny. Mamy więc pławienie, biczowanie, przypiekanie, krzyżowanie, wiązanie u „pala męczarni", prysznic pod zimną siklawą i t. p. formalną kolekcję ofiar sadyzmu mężczyzny.

Ujęte przez talent bardziej twórczy i z lepszą szkołą, tematy te byłyby może wstrząsające. Ale słaby, a — co gorsza — banalny rysunek figur pozbawia je charakteru i wszelkiego interesu. Koloryt jest bądź ordynarny, bądź harmonizowany, ale z banalnością oleografji. W kompozycji wyczuwa się pewien schemat. Nawet styl nie jest wytrzymany jednolicie; obok płaskiego aż blaszanego nieba—naturalistycznie podcieniowany obłok! Formie Wawrzenieckiego brakuje czegoś, żeby sztuka jego była istotną sztuką. Nie ma on ani naiwności twórczej dziecka, ani wyrafinowania artysty.

Dotąd badanie sztuki ludowej (o ile się tem wogóle zajmowano!) uchodziło bądź — za niewinną manję, podobnie jak zbieranie starych marek, bądź — za pracę naukową, godną szacunku, niezbędną do za-

drukowywania tomów bibuły, której przeznaczeniem — butwieć nieczytanej w szafach bibljotek publicznych.

Dopiero Witkiewicz i Matlakowski — dziwnie świeża i bogata dusza, lekarz i artysta z poczucia — porwani odkryciem „stylu zakopiańskiego" i zdumieni jego oryginalnem pięknem — pierwsi umieli zainteresować tem zagadnieniem czytający ogół, tchnąć weń własny zapał — i nadać sprawie cechy żywotności. Początek był zrobiony.

W jesieni 1900 r. znalazł się na bruku krakowskim młody malarz, Edward Trojanowski, świeżo przybyły z Paryża. Spędził tam półtora roku w szkole Jean Paul Laurence, — ale więcej dały mu muzea, a przedewszystkiem wrażenia wielkiej wystawy międzynarodowej. Były tam prześlicznie urządzone pawilony szwedzki i finlandzki, z ich młodą sztuką, uderzająco świeżą i oryginalną. Na tejże wystawie, w oddziale austrjackim, był pokój urządzony „w sposobie zakopiańskim", sparodjowanym przez barokistę wiedeńskiego, prof. Kovatsa ze Lwowa. Porównanie jednego i drugich obciążyło Trojanowskiego brzemieniem gorzkich, ale płodnych myśli.

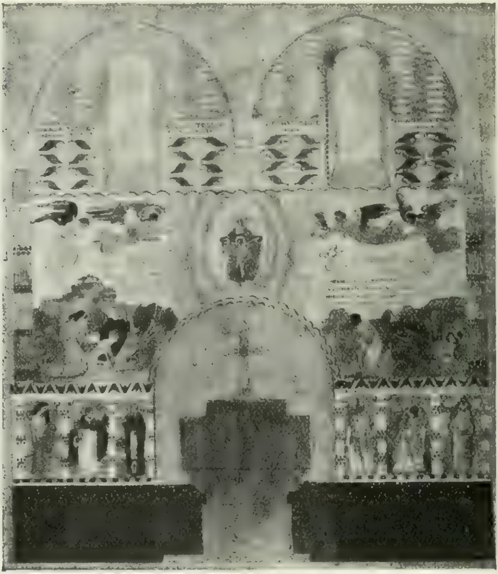
W Krakowie artysta ten poznał Karola Tichego, Jana Bukowskiego, Karola Frycza, a także młodego prawnika z Kijowa, Jerzego Warchałowskiego, człowieka, który nie będąc malarzem, miał jednak w tym kierunku dużo świeżości, zapału i energji. Wkrótce potem przyjechał z Wiednia Józef Czajkowski, który tam studjował sztukę stosowaną. W gronie tych młodych ludzi mówiono wiele o sprawach sztuki polskiej, zrozumiano, że Polska musi wziąć udział w europejskim ruchu artystycznym, że musi rozszerzyć ciasne dotąd pojęcie sztuki i ogarnąć nią całość życia, że nowe usiłowania należy oprzeć na sztuce ludu polskiego, która, najmniej skażona przez naleciałości stylów zachodnich, winna być nie wzorem, ale podstawą i punktem wyjścia twórczości współczesnej.

Na zebraniu 1 października 1901 r. słowo stało się ciałem. Stanęła nowa młoda organizacja pod nazwą „Polska Sztuka Stosowana". Prócz wyżej wymienionych, w liczbie jej wybitnych członków znaleźli się — z pośród artystów — Stanisławski, Wyspiański, Mehoffer, Bruzdowicz, Tetmajer i inni [1]). Witkiewicza powołano na członka honorowego.

Z niezwykłą energją zabrała się ta drobna grupka do dzieła. Zwróciła odrazu uwagę na rzemiosła krakowskie i weszła w bliższy

[1]) Pierwszym prezesem P. S. S. był prof. uniwersytetu Karol Potkański, następnym Warchałowski.

stosunek z ich przedstawicielami: stolarzami, drukarzami, jubilerami i t. d. Zaczęła się ciekawa epoka współpracy artystów i rzemieślników. Po wystawie drukarskiej 1903 r. wszystkie poważniejsze drukarnie krakowskie przyjęły kierowników artystycznych — tak silne było jej wrażenie i tak dobitną nauka poglądowa. Polska Sztuka Stosowana ogłaszała konkursy na afisze, ex-librysy, inicjały i ozdoby drukarskie,—na żetony, firanki, sprzęty i całkowite urządzenia wnętrz, dostarczała wzorów na kilimy warsztatom tkackim,



EDWARD TROJANOWSKI SZKIC POLICHROMJI

projekty sprzętów — koszykarskim i t. p. Urządzała wystawy budownictwa drzewnego, zabytków sztuki ludowej, a także „usiłowań współczesnych": projektów na meble, dworki, wyroby metalowe i t. d. Zgromadziła cenne zbiory zabytków sztuki ludowej, urządziła stację graficzną, zdobyła się na własne wydawnictwo, z wielkim wysiłkiem i zaparciem się siebie przez artystów prowadzone, przyjęte w kraju rozumie się z lekceważeniem, ale należycie cenione za jego

granicami. Londyńskie Studio natychmiast zaproponowało wymianę numerów... Córka słynnego Alma Tademy została członkiem T-wa i namówiła je na urządzenie wystawy kilimów w Londynie, gdzie miały szalone powodzenie. Spowodowało to odrazu wielkie zamówienie, którego T-wo nie przyjęło, obawiając się produkcji masowej — fabrycznej.

Dzięki temu ruchowi artyści zapoznali się z wielu rzeczami, dotąd dla nich samych nowemi. Otwierały im się coraz to nowe światy idei i form: zrozumieli związek pomiędzy rzemiosłem a sztuką, wniknęli w tajemnice konstrukcji i techniki przedmiotów, i odczuli z nich wypływające piękno stylu, — zaczęli się palić do rzeczy porzuconych dawniej rzemieślnikom, albo uzurpowanych przez architekturę, — zaczęli projektować tkaniny, sprzęty, wnętrza, domki i t. d. Zwracano się do nich z zaufaniem: restauracja Starego Teatru powierzyła im całkowite urządzenie wnętrza, a potem wszelkie miejskie i magistrackie budynki były im powierzane do zaopatrzenia.

Świadomość nowych zadań sztuki zaczęła przenikać do szerszych kół laików. Smak publiczności podniósł się bardzo wyraźnie, przynajmniej na terenie krakowskim. Sfery warszawskie zachowywały się wobec dążeń tej grupy pionerów z niechętną rezerwą.

Kilka wybitnych talentów ujawniło się w ogniu tych nowych prac.

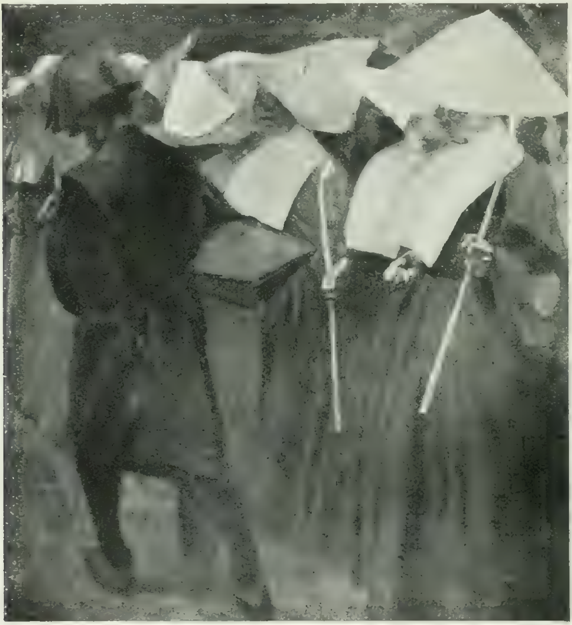
EDWARD TROJANOWSKI (1873 r.), urodzony w Kole, jako młody 19-letni chłopiec przyjechał do Petersburga, gdzie poznał Krzyżanowskiego, Ruszczyca i kilku innych Polaków. Akademja, w murach której spędził 4 lata, dawała mu modela, ale tak, jak i innym, żadnej wiedzy szerszej. Szukając lepszych warunków pracy, znalazł się w Paryżu i tam zbudził się w nim przyszły działacz Polskiej Sztuki Stosowanej. Powołany do Warszawy na profesora Szkoły Sztuk Pięknych, mieszka tu od 1905 r. Uczył młodzież sztuki stosowanej o tyle, o ile było to możliwe w szkole bez warsztatów. Z jego to pracowni wyszli: Bartłomiejczyk, Tom, Kamiński Zygmunt, Roguski, Rozbicka[1]), Pękalski i wielu innych.

Wśród tych zajęć — bez wytchnienia pracował twórczo. Komponował kilimy i gobeliny, znakomicie wykonywane na warsztatach p. Śliwińskiej, robił afisze, wiele okładek do książek, asygnaty, marki i t. p., projektował sprzęty i wnętrze teatru Polskiego w Warsza-

[1]) zmarła 1925 r.

wie, teatru w Wilnie, dla osób prywatnych, dla siebie. Nadewszystko palił się do polichromji kościelnej: malował kaplicę w Gostyninie i kościół w Małkini z urządzeniem wnętrza, brał liczne nagrody na konkursach na polichromje i t. d. Wystudjował technikę tempera i al fresco. W wolnych chwilach malował szare krajobrazy nadwiślańskie.

Kochał się zawsze w sztuce ludowej. Bardzo muzykalny, wygrywał kujawiaki i oberki z takiem odczuciem, jakiegoby mu pozazdro-



KAROL TICHY ELEGJA

ścił zawodowy artysta muzyk. Ta sztuka chłopska wpłynęła i do jego twórczości, dała jej prostotę, tężyznę i świeżość, nie powodując zresztą naśladownictwa, — uwolniła od balastu stylów historycznych, dała odczucie wdzięku naiwnej linji, wysubtelizowała niezwykłą wrażliwość estetyczną.

KAROL TICHY (ur. 1871 r.), krakowianin, pamiętający jeszcze szkołę Matejki, po krótkim pobycie w Monachjum znalazł się w Paryżu, gdzie był jednym z niewielu, dla których otwarły się podwoje École des Beaux Arts. Tam Bonnat dał mu dobrą szkołę rysunku, pierwszorzędną francuską szkołę. Po powrocie do Krakowa zetknął się on z Trojanowskim i odtąd razem pracowali w P. S. S. 1904 r. powołany na profesora warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie kolegował z Krzyżanowskim, Ruszczycem, Stabrowskim i in., miał jednak własną pracownię, z której wyszedł szereg doskonale wyrobionych uczniów.

Tichy maluje mało. Dał się poznać „Elegją". Wśród szpaleru zakonnic z płonącemi gromnicami, karawaniarz niesie pod pachą trumienkę dziecka. Potem wystawiał zrzadka rysunki — najczęściej głowy — lekko, subtelnie rysowane, czysto światłocieniowe, majaczące jak duchy, mglisto, jakby przez gazę widziane.

W zakresie sztuki stosowanej zwracały uwagę jego kilimy, dziwnie szeroko i oryginalnie komponowane, utrzymane w prześlicznej szaro-żółtej harmonji. Natomiast krytyka pominęła milczeniem jego przepyszne dekoracje teatralne. Jakkolwiek Warszawa ma dwóch doskonałych dekoratorów, to jednak takiego zrozumienia przestrzeni, takiego wytrzymania stylu, a przedewszystkiem takiej subtelności kolorytu nie spotkamy nigdzie. Wykonał prześliczne dekoracje do teatru Polskiego.

Arcydziełem jego było „Babie Koło" Arystofanesa. Z pomocą prawie bezbarwnej — białawo-szarej architektury, plamy wściekłego błękitu w głębi ponad kolumnami i kremowego w złocie szacie posągu, osiągnął efekt zdumiewającego bogactwa i harmonji niewysłowionej tonów, przy wielkiej zresztą prostocie układu. Na skromnem tle marmurowo-szarawej architektury przepysznie odcinały się barwne plamy stroju aktorów, również przez niego komponowane.

Kiedy po stopniowem zgaśnięciu P. S. S. powstało „Koło artystów, pracujących w przemyśle artystycznym", Tichy został prezesem tego grona, zawierającego elitę artystów polskich. Jest tu niezastąpiony jako praca, jako inicjatywa, jako energja twórcza. Na tym terenie jest istną studnią wiedzy. W zakresie ceramiki, tkactwa, farbierstwa, koronkarstwa, stolarstwa i t. p. jest nietylko człowiekiem najwytworniejszego smaku, ale znawcą pierwszorzędnym techniki. Zna wszystko i to do gruntu, zna nietylko z książek, ale z praktyki osobistej. Sam musi wszystko przerobić, sprawdzić, doświadczyć.

Cały ten ogrom wiedzy ma dla siebie. Tworzy mało. Wiedzę od-

daje młodzieży. Kiedy otworzono państwowe Kursy Pedagogiczne dla nauczycieli rysunku, powierzono Tichemu ich kierownictwo. Nowej pracy oddał się z zapałem młodzieńca i zaparciem siebie benedyktyna. Z kursów stworzył pierwszorzędną uczelnię artystyczną, uzupełnioną przez studja pedagogiczne i szeroką, na sztuce stosowanej opartą, kulturę artystyczną. Na wystawach dorocznych prac uczniów można tu widzieć najoryginalniej prowadzone próby studjów, — prace uczniów, polegające nietylko na malowaniu aktów akwarellą czy pastelem, ale zarazem projekty wywieszek blaszanych, witraży, wnętrz wykonanych całkowicie w zmniejszonej skali, brył geometrycznych, oryginalnie wyklejanych wycinankami własnego pomysłu, zwierząt i wszelkich kompozycyj modelowanych w glinie i polichromowanych, mozajki z papierków kolorowych, odlewy z masy papierowej, wykonane przez uczniów i t. d. Wystawy arcyciekawe, na które, niestety, nikt prócz malarzy nie chodził, wobec braku reklamy w prasie.

Wytworny znawca sztuki i zbieracz, Tichy objechał pół świata, żeby się uczyć jej dziejów nie z książki, alę wprost z życia — z zabytków. Mówi o niej chętnie i ciekawie. Malutki,.niby król krasnoludków, z dużą głową i mądremi oczami dziecka, w których mienią się przypływy uczuć, ten człowiek czystego serca i obyczajów, duchowo świeży jak gimnazista, jest bóstwem młodzieży, poza nią jednak za mało znany, za mało ceniony, — za mały wpływ mający na bieg spraw artystycznych w Polsce. Zanadto samotny.

CZAJKOWSKI JÓZEF (ur. 1872 r.) uczył się w akademji monachijskiej, w Paryżu u B. Constans i J. P. Laurens'a, wreszcie w Wiedniu w tamtejszej Kunstgewerbeschule. Malarz, architekt, pracuje w przemyśle artystycznym, najchętniej w stolarstwie, którego logika konstrukcyjna i siła materjału najbardziej przemawia do jego pozytywnego umysłu. Jego sprzęty—pięknie pomyślane w kształcie i w k o l o r z e, mają coś pokrewnego sprzętom epoki Biedermajera, stanowią jakby oryginalną, twórczą odmianę tamtych. Jest pracownikiem bardzo wszechstronnym, upartym, ścisłym i energicznym.

Czajkowski maluje niekiedy portrety, ale najmilszym mu terenem jest krajobraz polski, przyczem w charakterze jest on bliski młodej krakowskiej szkole pejzażu. Prace jego szeroko komponowane i szerokie w uderzeniu pędzlem — świadczą o pewności kształtu i wielkiem a oryginalnem poczuciu barwy. Z kilku prostych motywów, jak srebrzyste niebo dnia szarego, stare, zarosłe mchem strzechy stodół, drewniane ściany izby, niekiedy malowane niebiesko lub

JOZEF CZAJKOWSKI RYSUNEK

biało, — jasna zieleń trawy, ciemne korony topoli i t. d. tworzy on istne poematy barw. Lubi wieś i lato. Niekiedy maluje stary piękny kościół z tłumem ludku, odświętnie przybranego, który się wyroił po sumie. Charakter polskiej wsi i krajobrazu wyczuwa nadzwyczajnie. W malarstwie stoi właściwie na gruncie naturalizmu.

JAN BUKOWSKI (ur. 1873 r.), Małopolanin, po nauce w szkole krakowskiej studjował w Monachjum specjalnie grafikę i sztukę sto-

sowaną. Obdarzony bogatą pomysłowością dekoracyjną, zwrócił się zrazu do polichromji wnętrz, malował kaplicę kościoła klasztornego w Kętach, oraz kościół w Bolesławiu kaliskim.

Przedewszystkiem jednak stał się głośny dzięki pracom drukarskim, niepoliczonym okładkom książek, pomyślanych bogato a swobodnie, w niespokojnych, trochę barokowych linjach trzymanym, — dzięki afiszom, inicjałom, ozdobom drukarskim etc. Na terenie książki zasługi Bukowskiego są wyjątkowe. On to z E. Trojanowskim pierwsi wprowadzili ducha Polski współczesnej do tego dzieła sztuki. Reszta zrobiła się sama, łatwo, siłami młodszego pokolenia, któremu drogę wytyczyli.

KAROL FRYCZ (ur. 1876 r.), świetnych zdolności malarz, zaznaczył się najwięcej jako dekorator sceny. Najpiękniejsze dekoracje dał w Teatrze Polskim w pierwszych latach jego istnienia. Urządził wnętrze (w pierwszych latach istnienia Tow. P. S. S.) w sali cukierni Michalika w Krakowie. Bardzo fantazyjne, charakterystyczne, bez naśladownictwa obcego. W Warszawie dekorował salę restauracyjną w hotelu Angielskim. Ma dużo smaku i jednolitości charakteru w szczegółach. Poza tem restaurował i zdobił kościół w Szczuszynie (Małopolska) i kilka kaplic.

Do tejże grupy należał jeszcze bardzo zdolny malarz dekorator KAROL MASZKOWSKI (urodzony 1872) oraz BRUZDOWICZ FRANCISZEK (zm. 1912), zdolny polichromista, choć mniej od tamtych oryginalny.

Sztuka dekoracyjna na terenie warszawskim przedstawiała się o wiele skromniej. Pionerem jej był TADEUSZ NOSKOWSKI (ur. 1876). Podejmował się polichromji kościołów, do której się tak palił, wykonywał ją z takim nadzwyczajnym nakładem pracy i kosztów, że stale dokładał do każdego takiego przedsiębiorstwa. Zrażony, wycofał się z tej dziedziny pracy.

Z akademji petersburskiej wyszło dwóch kresowych, dobrze znanych polskiemu ogółowi artystów — Stabrowski i Ruszczyc.

KAZIMIERZ STABROWSKI (ur. 1867 r.) ukończył akademję obrazem „Mahomet w pustyni", opartym na studjach, przywiezionych ze świeżo odbytej podróży na Wschód. Przedsiębiorczy uczeń akademji odbył ją jako pątnik, zwiedził Egipt i Palestynę — i syt wrażeń wrócił do Petersburga.

KAZIMIERZ STABROWSKI PIORUN

Na terenie warszawskim dał się poznać, jako twórca młodej Szkoły Sztuk Pięknych, otworzonej 1904 r. mimo zadziwiającą obojętność ogółu dla tej sprawy. Pierwszy zespół profesorów dobrany był znakomicie. Stanowili go Krzyżanowski, Tichy, Ruszczyc, Trojanowski, Ksawery Dunikowski i Pajzderski Tomasz. Wszyscy wnieśli w jej mury wybitny talent i porywający zapał dla sprawy. Pierwsze 5-lecie stanowiło najświetniejszą kartę szkoły. Młodzież cisnęła się tłumnie i pracowała niesłychanie. Przez tę szkołę przeszła cała prawie młoda sztuka warszawska.

Jako malarz znany jest Stabrowski z szeregu portretów, często fantastycznie kostjumowanych, — a także z krajobrazów nastrojowych. Najsilniejszym przejawem jego talentu był tu cykl „Burza", — szereg wielkich płócien, niby symbolicznych obrazów dramatu ziemi polskiej. Miasto płonące, nad niem burzliwe kłęby czarnego dymu i chmur, oblanych blaskiem pożogi. Piorun, jak słup ognia, spada ze straszliwego nieba, oświetlając zbity tłum czarnych mogilnych krzyżów na wzgórzu. Rozległe perspektywy smutnej krainy, nad którą wichrzą się burze dziwaczne, nieba zasnute falą chmur szarych, sinych albo czerwonych.

Natura żywa, wrażliwa, impulsywna, umie ze świeżością dziecka zainteresować się różnemi dziedzinami życia, w których natychmiast

bierze czynny udział. To pracownia jego staje się fabryką farb i pasteli, to pochłaniają go studja nad ceramiką. Wiedza tajemna i niezwykłe fenomeny nieznanych sił przyrody odwróciły umysł tego artysty od malarstwa i najistotniejszych jego zadań.

FERDYNAND RUSZCZYC (urodz. 1870 r. w Bogdanowie), również syn ziemi litewskiej, po skończeniu wydziału prawa na uniwersytecie petersburskim, wstąpił tamże do Akademji Sztuk Pięknych. Z początku zapowiadał się mało interesująco. Dopiero po paru latach pracy, zwłaszcza pod kierunkiem Kuindżi, nastąpił nieoczekiwany rozkwit tego niezwykłego talentu. Z akademji Ruszczyc wyszedł jako wyrobiony artysta. Do tego niewiele już dodały, krótkotrwałe zresztą, podróże za granicę.

Ogół polski poznał go z obrazu „Ziemia". Ze zwykłej sceny orki zrobił Ruszczyc wspaniały symboliczny dramat. Pod niebem ogromnem, na którem kłębią się masy potężnych, zawalnych obłoków, stoi cicho w łuk wygięty grzbiet Ziemi żywicielki. Z za wzgórza wysuwają się sylwety wołów i oracza, owianych wiatrem wiosennym. Dosyć porównać ten obraz z „Orką" Chełmońskiego, żeby odczuć w nim nową epokę: poryw romantyzmu i duch symbolu, obcy zupełnie sztuce tamtego pokolenia.

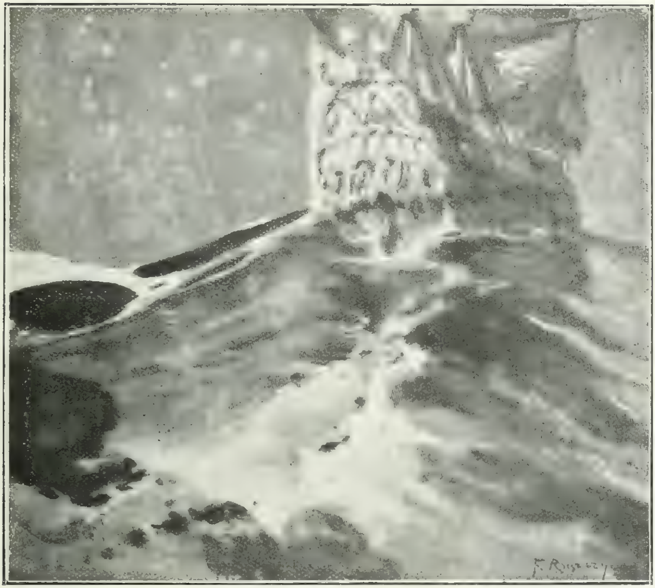
Takim romantykiem jest Ruszczyc w „Balladzie", gdzie wśród alei drzew jesiennych, miotanych wichrem, mkną w szalonym pędzie konie zaprzężone do karocy. Niebo zalegają olbrzymie, groźne, skłębione zwały chmur.

Także we wspaniałej kompozycji „N e c m e r g i t u r" [1]), gdzie burzliwe i spienione — ruchome wzgórza wodne oceanu pruje symboliczny statek — nawa królewska, płynąca nieustraszenie pod rozpiętemi żaglami, łopocąca purpurową flagą, płonąca blaskiem lamp, rzucająca wyzwanie burzom i losom. Obraz był malowany w straszliwych czasach, kiedy nawa polska trzeszczała pod naporem fali germańskiej i rosyjskiej...

Nawet do skromnego „Dworku" zarosłego winem, spurpurowionem od jesiennych chłodów, przeniknął duch dziwnego sentymentu i niepokojących, tajemniczych nastrojów.

Śmiały kolorysta w obrazach swoich daje wspaniałe symfonje

[1]) „Niech nie zatonie".



FERDYNAND RUSZCZYC NEC MERGITUR!

barwne, o bajecznem napięciu poszczególnych tonów. Słońce wiosenne złoci młode pnie drzew i kładzie ich niebieskie cienie na zapóźnionym śniegu. Strumień leśny, woda w „Upuście", gdzieindziej fala morska mieni całem bogactwem przepysznych pawich tonów. Ruszczyc wiele zawdzięcza świetnej rosyjskiej szkole pejzażystów, różni go jednak od tamtych — ów, tak polski, i Rosjanom nieznany romantyzm, porywy fantazji.

Artysta ten był czas jakiś profesorem warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, a potem Akademji krakowskiej, — ale zrażony stosunkami, przeniósł się do Wilna, gdzie zajęcia społeczne porwały go i oddaliły od pracy twórczej. Głębokiej inteligencji i wykwintnego obyczaju, ma on dar czarowania ludzi swoją osobą, równie jak sztuką. Po odzyskaniu Wilna położył ogromne, choć ciche, zasługi przy organizacji tamtejszego uniwersytetu, a szczególniej wydziału Sztuk Pięknych.

Autor niniejszej pracy ELIGJUSZ NIEWIADOMSKI (1869 — 1923) należy do tej samej grupy artystów, kończących w swoim czasie Akademję w Petersburgu, który tak twórczością swoją malarską, jako też i wykładami historji sztuki i wydawnictwami wielce się przyczynił do rozwoju polskiej sztuki plastycznej.

Z jego prac malarskich poza licznemi portretami wymienić należy obrazy kompozycyjne jak: Polonja, Człowiek leśny, Centaury, Lech, Władca, Anioł Śmierci, szereg aktów kobiecych i pejzaże, z większych zaś prac dekoracyjnych polichromję kościoła farnego w Koninie [1]).

Do paryskiej grupy artystów należy WŁADYSŁAW ŚLEWIŃSKI (1855—1918), który wziął się do malarstwa późno, wystawiać zaczął w ostatnich latach XIX w. w Paryżu, gdzie uległ silnie wpływom Cezanne'a i Van-Gogha i malował w ich duchu krajobrazy i martwe natury: kwiaty i owoce.

FRANCISZEK SIEDLECKI (ur. 1867 r.), znany ze swoich gwaszów, kompozycyj fantastycznych, owianych duchem Gustawa Moreau, którego prace poznał w Paryżu. Siedlecki pracuje dużo na polu grafiki. Najwybitniejszą jego pracą tej kategorji jest portret Nietschego w akwaforcie.

DESKUROWI JÓZEFOWI (ur. 1861 — 1905) również Paryż odsłonił tajemnice „Sfinksa", „Tysiąca i jednej nocy" i t. p., które utrwalał w cyklach rysunków. Mimo wieloletnią naukę w Krakowie, Monachjum, Pradze, Paryżu, Deskur pozostał zdolnym i ciekawym dyletantem. W jego dziwnie, jednoplanowo stylizowanych rysunkach bezbarwnych, prawie konturowych, uderza obok form banalnych i dyletanckich — fantazja niezwykła, oryginalna, karmiona sztuką i literaturą indyjską. Mało znany ten i zapomniany artysta był jednym z pierwszych, którzy torowali u nas drogę sztuce stylowej.

Wśród zdolnych ale mało oryginalnych i nieśmiałych artystów, pracujących już na schyłku ubiegłego wieku — wymienić można F. M. Wygrzywalskiego i Edwarda Okunia.

[1]) Przypisek wydawcy.

Artyści, którzy występują na widownię w wieku XX-ym, nie mieli do zwalczania żadnych tradycyj naturalizmu, bo te zostały już zwalone wysiłkiem poprzedniego pokolenia. W sztukę nową — swobodną, indywidualną, stylową — wchodzą oni łatwo, bo ją wynieśli ze szkoły. Jeżeli ulegają jakim wpływom, to bądź mistrzów polskich scharakteryzowanych wyżej, bądź — naleciałościom zachodnim, wpływom Cezanne'a, Greco, Van Gogha, neoimpresjonistów francuskich, — albo wreszcie kubistów, futurystów i t. p., czyli, mówiąc szerzej — formistów.

Twórców w wielkim stylu na miarę Matejków, Chełmońskich, czy Wyspiańskich to pokolenie dotąd nie wydało. Poza tem jednak liczy bardzo wielu artystów zdolnych, płodnych, nawet oryginalnych, dokoła których roi się tłum plagjatorów, fałszerzy dawnych i nowych kierunków, mistyfikatorów, pokrywających nieuctwo i nieudolność oczywistą płaszczem „formy indywidualnej", — a wreszcie wszelkiego rodzaju pospolitych niedołęgów. Tych ostatnich trudniej jest rozpoznać, aniżeliby się zdawało, bo wszelkie dawne kryterja zostały pogrzebane, ścisły rysunek, tęgie studjum naturalistyczne nikogo nie obowiązuje, a tanią manierkę tego czy innego odłamu formistów dość łatwo sobie każdy może przyswoić. Sprawę utrudnia nadto ogólna dezorjentacja w pojęciach dotyczących sztuki, przyjacielska albo płatna reklama, robiona w pismach różnym koterjom i jednostkom. Ogólne zatracenie wszelkiej s k a l i wartości.

Dlatego zadanie wydobycia z tego mrowia jednostek wybitnych, bez narażenia się na omyłki i opuszczenia, nie jest łatwe. Należy jednak zrobić krok pierwszy: wydobyć i rozklasyfikować materjał najcenniejszy.

Hetmanem pogrobowym tego pokolenia jest WITOLD WOJTKIEWICZ (1880—1909). W krótkiem i smutnem życiu twórczem wykazał on indywidualność niezwykłą: własną oryginalną koncepcję świata, oraz własną formę malarską.

Uczeń akademji krakowskiej, nie uległ wpływom wyraźnym żadnego z jej profesorów. Szedł własną swoją ścieżyną. Życie było dla niego niby ogrodem, gdzie trochę kwiatków, trochę błota i parę drzewek — patyczków wątłych i suchotniczych — opasuje biały, niski mur. W tym ogrodzie krążą dziwne symboliczne postaci, niby lalki automaty, traktowane z jakimś nieznanym sztuce, tragicznym humorem powieszonego. Jedna lalka ciągnie za sobą drugą, ta druga ma

ręce związane i toczy się na kółkach... Gdzieindziej O n a z dzieckiem odchodzi w jedną, O n na koniku drewnianym w drugą stronę,—

WITOLD WOJTKIEWICZ — BAJKA O RYCERZU

„Rozstanie"... I t. d. — istny teatr marjonetek ludzkich w smutnym i pustym ogrodzie życia.

W „Wyzwoleniu" — przy trumnie zmarłego zasiadł śmieszny, uroczyście smętny orszak młodych osób w papierowych — z pióra-

mi — kapeluszach, z pod których patrzą tragiczne, tępe oczy. W głębi u stóp trumny stoją drobne lalki i ciekawie przypatrują się tym uroczystym strażnikom.

Wojtkiewicz chętnie maluje dzieci, ale nie te czyste, miłe, umyte „pociechy" matek, bawiące się z pieskami, uśmiechające do widzów,

WOJCIECH WEISS — PORTRET CHŁOPCÓW

albo płaczące nad rozbitą lalką. U Wojtkiewicza dzieci są dziwne, zwyrodniałe, o wielkich czaszkach, przestraszonych oczach, pełne niewytłumaczonych lęków, zaglądające przez szpary w parkanie do ogrodu życia. W „Krucjacie dzieci" kilka takich śmiesznych, brzydkich i smutnych istot wlecze się pustą drogą, nad którą wiatr przegania burzliwe chmury. Nie dla uciechy mieszczuchów malowane są te dziwne stworzenia.

Wszystko traktowane lekko, szkicowo, odniechcenia, formy zatarte, niedomówione, skala barw jasna, harmonijna, ale dziwnie bezkrewna, umierająca.

Wojtkiewicz patrzy z wyżyny na ten świat, niby z lotu ptaka, jakby sam ptakiem odleciał od życia i nie brał już w niem udziału. Patrzy z rozdzierającym uśmiechem — ni to ironji, ni to smutnego, wszystko rozumiejącego pobłażania.

Nieszczęśliwa miłość i nieuleczalna choroba zatruły to młode,

świetnie rokujące życie. Wojtkiewicz widział śmierć zbliżającą się niechybnie. Wraca chętnie do jej motywu. Pastele jego nabierają wówczas tonów lekkiej koronki czarnej, rzuconej na róże lub błękity. W „Dniu Zadusznym" słyszy on i rysuje dzwony, huczące w ciemnych przestworach, które rychło i jego otoczyły mrokiem wiekuistym.

Z pośród wychowanków akademji krakowskiej najdalej od sztuki stylowej i od wszelkiej fantazji stoi WOJCIECH WEISS (ur. w Ru-

JAN REMBOWSKI GÓRAL

munji 1875). Artysta bardzo zdolny, a zarazem mało indywidualny i wrażliwy na sztukę ostatniej mody. Zaczynał od świetnie malowanych portretów naturalistycznych, potem pod wpływem Cezanne'a i innych francuskich modernistów przeszedł do gołych kobiet na białych prześcieradłach, do formy uproszczonej, i jasnej perłowej wyszukanej skali tonów, nie schodząc zasadniczo z dawnego gruntu naturalizmu.

Uczniem Akademji krakowskiej jest też JAN REMBOWSKI

ANTONI GAWINSKI ŚWIĘTA RODZINA

(1879 — 1923), rysownik i rzeźbiarz, autor licznych znakomicie odczutych portretów i rysunków.

GAWIŃSKI ANTONI (ur. 1876) był długie lata uczniem Gersona. Ten nie zdołał nauczyć go rysować, ale zaszczepił mu wiarę w siebie i we własne popędy artystyczne. Z usposobienia romantyk o zakroju trochę literackim. Pobyt we Florencji i cuda dawnej sztuki włoskiej zbudziły wrodzony mu zmysł dekoracyjny i poczucie barwy. Niewielkie obrazy Gawińskiego — tempera, albo akwarellowe — imają się tematów różnych. Fantastyczne krajobrazy, bohaterowie Fausta, królowie polscy, ogrody anielskie, samotne groby, źródła miłości i t. p. są tu pretekstem do ustawiania w pewnym dekoracyjnym porządku drzew, budynków, kwiatów, aniołów etc., traktowanych energiczną, dźwięczną plamą barwną. Gawiński lubi operować kontrastami mas gorących i chłodnych, wkrapiając w nie kilka żywych, gorejących plamek. Najciekawsze, wyjątkowej siły efekty barwne osiąga w drobiazgach. Formę stylizuje zdecydowanie w oryginalny, właściwy mu sposób.

Lwowski zdolny artysta SICHULSKI KAZIMIERZ (ur. 1879) namalował nieprawdopodobną ilość huculów w pojedynczych obrazach albo tryptykach, gdzie figury szeroko naturalistycznie pojętych chłopców i dziewcząt w białych koszulach i czerwonych zapaskach do-

skonale wypełniają pole obrazu. Do stylu przechodzi jedynie w projektach witrażowych. Jest to jedyna technika, którą zrozumiał. W jej rygorach tworzy wielkie, wielofigurowe kompozycje, doskonale rysowane i bardzo ciekawe w sensie dekoracyjnym. Zresztą powtarza się. Wogóle robi wrażenie, jakby sam siebie nie rozumiał i nie wiedział, jak ma pokierować swym istotnie dużym talentem. Jest to najpoważniejszy z grupy artystów lwowskich, do której zaliczyć również należy Pautscha i Jarockiego.

VLASTIMIR HOFMANN MADONNA ZE SZPAKIEM

Wybitne piętno szkoły Malczewskiego nosi twórczość jego ucznia Vlastimira Hofmanna, urodzonego w Czechach 1881 r.

Hofmann zapowiadał się świetnie. Ze szkoły Malczewskiego wyniósł znakomite przygotowanie rysunkowe. W sobie miał poczucie barw i przedewszystkiem dekoracyjnych wartości w kompozycji. Kompozycja pierwszych jego obrazów była świeża, nadzwyczaj wyczuta w linjach i — mimo że nosiła dosyć wyraźne piętno szkoły, jednak Hofmann i tu wprowadził własny odcień pojmowania piękna.

KAZIMIERZ SICHULSKI WITRAŻ

Jego „Madonna ze szpakiem", dziewczyna wiejska z dzieckiem w chustę zawiniętem na kolanach, klęcząca na trawie, wśród wiosennego krajobrazu, jego „Trzej królowie", „Św. Jan", „Z kolendą" i in. są komponowane prześlicznie w sensie dekoracyjnym i owiane głębszym, oryginalnym sentymentem.

Kompozycja sprowadza się stale do jednego typu. Na pierwszym planie jedna, dwie, a najchętniej trzy figury całkowite, albo do pół ciała, — za tą grupą przeziera taki lub inny, zestrojony z nią barwą i nastrojem pejzaż.

Prace Hofmanna z drugiego dziesiątka lat XX w., a zwłaszcza ostatnie, zdradzają nie zmianę stylu, ale daleko posunięte zużycie talentu. Barwy stały się brudne, technika nieśmiała, wyraz mniej wyczuty i świeży. Jedynie tylko rysunek trzyma się jako tako na dawnym poziomie.

Zdolnym kolorystą, grafikiem, malarzem polichromji wnętrz i twórcą witrażów jest UZIEMBŁO HENRYK (ur. 1879), autor licznych krajobrazów, scen żołnierskich, typów ludowych i t. p. oraz BUYKO STANISŁAW, uczeń Stanisławskiego, zamieszkały w Paryżu od lat 20. Buyko kocha się w murach miast, maluje fragmenty Paryża, jego świątynie i zakątki starych dzielnic, albo wreszcie włoskie miasta, z ich ciasnemi ulicami, płachtami błękitu między murami i słońcem, złocącem ściany domów. W sztuce jego ani śladu dawnego stylu Canaletto. Wszelki motyw zamienia się tu w plamę, naiwną, nieregularną, niesłychanie uproszczoną. Jego włoskie krajobrazy stają się orgją rozpętanych, rozszalałych kolorów, rzucanych śmiało akwarellą na wilgotny wsiąkliwy papier. Niebo mieni się zielonym błękitem ogromnej siły, — mury płoną gorącemi tonami, wszystko zdaje się być nasycone pyłem złocistym. Nie są to „widoki" miast, ani nawet ich impresje, — ale jakieś wizje zmącone, o zatartych szczegółach, niesłychanie subjektywne, niesłychanie barwne i radosne. Buyko jest największym akwarellistą tego pokolenia.

Mimo późniejsze studja w Monachjum i w Paryżu do szkoły krakowskiej należy ZOFJA STRYJEŃSKA, jedna z najmłodszych w tej grupie. Kraków dał jej pewien ton wybitnie swojski, któremu pozostała wierną. Zaczynała odrazu od ilustrowania bajek ludowych „O dwóch braciach — Biedzile i Okpile", „O chłopku roztropku", „O dziadu kościelnym", „O plackach i o prawdzie" i t. p. Ten styl pierwotny zastosowała jeszcze w ilustracjach do Monachomachji, barwnych, silnych w uproszczeniu, pełnych charakteru i życia.

Potem nastąpiła zmiana. Stryjeńska przechodzi bądź do konturowych szkiców, z niesłychaną brawurą kreski i odczuciem życia rzucanych, — czasem draśniętych surową zieloną, lub czerwoną farbą, w duchu dawnych drzeworytów ludowych, — bądź też do wielkich, jasnych, zwykle chłodnych w tonie, bardzo stylowo pojętych akwarell.

Wśród ostatnich wyróżnia się serja „Bogów słowiańskich".

ZOFJA STRYJEŃSKA DZIEDZILIA

ZOFJA STRYJENSKA ILUSTRACJA Z MONACHOMACHJI

Dziwne, wielkie postaci, dalekie od wszelkich usiłowań archaizowania, pojęte współcześnie, rzucone na papier czysty lekkim strychem pędzla, — nietyle malowidła właściwe, ile jasno podkolorowane

kontury. Śliczny rysunek jest tu uboczną wartością, a najbardziej uderzającą i oryginalną, jest ich bogata, bardzo swoista linja, i nadzwyczajna pomysłowość dekoracyjna, śmiało kombinująca najróżnorodniejsze motywy w zwarte, dobrze związane harmonje linijne. Jeżeli pominąć bardzo kobiecą — i zaiste zdumiewającą inwencję w zakresie stroju, to jest to sztuka dziwnie męska, silna, wstrzemięźliwa, obca miękkiemu wdziękowi i niezwykle w swej fantazji poważna.

W tej krakowskiej grupie odrębne stanowisko zajmuje twórczość WINCENTEGO DRABIKA (ur. 1881 r.). Od dziecka prawie pozostawiony samemu sobie, miał on twardą młodość. Jeszcze jako wychowaniec krakowskiej „Przemysłówki" podczas lata pracował dla zarobku w dekoratorniach wiedeńskich. Potem dostał się do Akademji i pracował u Wyspiańskiego, wchodząc również w zetknięcie z życiem teatru: tu poznał zbliska scenę i zrozumiał związek malarstwa z treścią i duchem sztuki.

W r. 1905 powołany na kierownika dekoratorni teatru Polskiego, przeniósł się do Warszawy. Wykonywał początkowo projekty Frycza, a wreszcie swoje własne. Odtąd pozostał już w stolicy, z wyjątkiem lat Wielkiej Wojny, kiedy, wysłany do Rosji, pracował w Samarze, w Moskwie i Kijowie — w teatrach polskich.

Wybitnie zdolny i śmiały artysta, zrywa z szablonem dawnej naturalistycznej dekoracji, dąży do stylu, do wywołania linjami i tonem kompozycji nastroju odpowiedniego sztuce. Ma dużą pomysłowość i potrafi prostemi środkami osiągać silne efekty.

WACŁAW BOROWSKI (ur. 1885) ma w swojej wytwornej sztuce najmniej pierwiastku polskiego. Obrazy jego o formie wysoce stylowej, utrzymane w delikatnej, gobelinowej gamie błękitnawych, różowych i szarawych tonów, są pięknemi dekoracyjnemi p a n n e a u x, z fantastycznemi, a obcemi postaciami ludzi, motywami architektury i pejzażu. Borowski kształcił się w Krakowie u Mehoffera. Późniejszy kilkoletni pobyt we Florencji i Paryżu urobił kosmopolityczny styl jego obrazów.

Warszawa nie starała się nadążyć za kulturą Krakowa. Miasto przemysłowe, quasi stołeczne, duchowo najbardziej zgangrenowane ze wszystkich miast polskich, miało swoją słynną operetkę, kabaret amatorski Momus, modną wówczas mleczarnię „Udziałową", miało Messalkę i Kawecką — co wszystko razem wystarczało w zupełności. Jednakże upór i wytrwałość Stabrowskiego przemogły i stało

TADEUSZ PRUSZKOWSKI PIASTUNY

się, że składka kilkudziesięciu ludzi zamożnych umożliwiła — żebrackie wprawdzie — ale bądź co bądź — istnienie Szkoły Sztuk Pięknych. Ta, mimo nędzę poddaszy, w których musiała się mieścić, mimo brak tysiąca udogodnień i pomocy naukowych, które ma najlichsza akademja zagraniczna,—stała się jednak, dzięki doborowi profesorów, ogniskiem żywem i to — przynajmniej w pierwszych latach — o wysokiej temperaturze. W niem to przekuto na artystów szereg samorodnych bryłek talentu.

Z pracowni Krzyżanowskiego wyszedł PRUSZKOWSKI TADEUSZ (ur. 1888) i mimo wszystko dotąd nosi na sobie piętno jego szkoły. Szeroka, brawurowa technika, energiczna plama barwna, grudki światełek na źrenicach, na końcu nosa, na czole — mają swoje źródła jeszcze w sztuce mistrza. Także pewien grunt naturalizmu w całej formie malarskiej Pruszkowskiego. Poza tem — zwłaszcza w więk-

MIKOŁAJ CZURLANIS — SONATA MORSKA (FINALE)

szych kompozycjach — szuka on własnych dróg. W „Polonji" ciemna, ciepła sylweta gromady śpiących rycerzy na tle srebrzystego nieba zarówno tonem, jak i rodzajem kompozycji nie przypomina już stylu „Krzyżaka". Jednakże kompozycje większe tego artysty są owocem raczej pewnego wysiłku twórczego, aniżeli żywej, tryskającej jak zdrój pomysłowości i — najlepszym pozostaje Pruszkowski w swoich drobnych pracach.

Uczniem Stabrowskiego jest MIKOŁAJ CZURLANIS (1875—1912), z zawodu muzyk. Po śmierci artysty urządzona wystawa (w Petersburgu) wykazała dziwny, niezwykły jego talent.

BORUCIŃSKI MICHAŁ (ur. 1885) zaczynał w Szkole bardzo śmiało, skończył lękliwie. Jego portret fantastyczny w bibułkowym kostjumie

na tle wspaniałego witrażu zapowiadał zuchwałego w kompozycji i barwach artystę. Szereg prac dalszych wykazuje duże zmiany. Jego „Polonja", „Spokój" i inne świadczą o doskonałem opanowaniu rysunku i głębszych poszukiwaniach w zakresie wyrazu, zarazem uderzają formą przekończoną aż do suchości i ubóstwem barwy. Boruciński jest sumiennym, pracowitym i dużej kultury artystą, o niewybitnej zresztą indywidualności.

BRUNO LECHOWSKI BAJKA

BRUNO LECHOWSKI (ur. 1887) nie ma dobrej szkoły dwóch poprzednich. Rysunek jego jest słaby, a co gorsza — niekiedy banalny. Natomiast jest bardziej od tamtych indywidualny. Ma zdumiewającą fantazję malarską i dar kompozycyjny, nadzwyczajne poczucie linji i stylu i niezwykłą (choć nierówną) wrażliwość na barwy. Publiczność go nie rozumie, a on publiczność lekceważy. Maluje tylko to, co jemu samemu się podoba. Obrazów swoich nie opatruje nawet tytułami, rozumiejąc, że tytuł nie wyjaśni malarskich wartości dzieła. W jego płótnach rycerze, zwierzęta, drzewa, fauny, mnichy, ptaki

fantastyczne, obłoki, anioły i t. d. są tylko pretekstem do snucia mozajki plam barwnych, żywych, śmiałych, niekiedy przepysznie zharmonizowanych. Z paru ciepłych brunatnych postaci na pierwszym planie, rozciągniętych w złożoną sylwetę, przez której oka prześwieca zieleń jaskrawa, umie on zrobić cały poemat barwny.

W rysunkach tuszem, wykonywanych pędzlem miękkim czarno biało, z kilku gałązek drzew, z obłoków i innych motywów krajobrazu, z jaskółek, pelikanów i t. d. robi przepyszne koronki o miękkiej, bogatej linji, tęgiej, oryginalnie kreską wydobytej plamie i nieporównanej pomysłowości. Jest to ogromny talent dekoracyjny, wyposażony w fantazję zgoła wyjątkową.

Poza tem — dziwny człowiek: niegdyś kierownik „klubu uliczników", ogrodnik, — hodowca wspaniałych kaktusów, — sam przyrządza sobie farby, marzy o życiu samotnem z kozami i ptakami oswojonemi, jak Robinson na bezludnej wyspie.

Z młodszych wychowańców Szkoły zwraca uwagę zdolny malarz WŁADYSŁAW ROGUSKI (ur. 1890), którego twórczość odrazu zmierza ku stylowi. Prof. E. Trojanowski zwrócił jego uwagę na wartości sztuki ludowej, jej świeżość, naiwność i dekoracyjność. Roguski studjował dawne obrazy na szkle, drzeworyty ludowe i wszelkie „bohomazy" częstochowskie. Odczuł z niezwykłą siłą ducha sztuki ludowej; dał temu wyraz w swoich litografjach kolorowych na motyw „Matki Boskiej", „Ukrzyżowania" i t. d. Marzył o wskrzeszeniu obraznictwa ludowego i ujęciu go przez artystów. Jest w swojem malarstwie ogromnie polski, a zarazem współczesny, — bardzo dekoracyjny, jednocześnie lekki, naiwny w rysunku, oryginalnie harmonijny w tonacji.

Do dawniejszych uczniów Krzyżanowskiego należy świetny i śmiały, choć niepogłębiony talent GWOZDECKIEGO GUSTAWA (ur. około 1883 r.). Artysta ten, stale mieszkający w Paryżu, uległ silnie wpływowi nowszych prądów w sztuce francuskiej.

Świetnym rysownikiem i ilustratorem jest KAMIL MACKIEWICZ (ur. 1882). Zwróciły na niego uwagę znakomite rysunki — ilustracje pobytu w obozie jeńców „Czyściec niemiecki". Cechują ten zbiorek doskonała szkoła, odczucie kreski, siła charakteru w postaci ludzkiej, i silne zacięcie karykaturzysty. To samo dało się odczuć na wy-

WŁADYSŁAW ROGUSKI MADONNA

stawie jego 1922 r. w galerji drobnych portrecików oficerów polskich, całej galerji umyślnie przeszarżowanych w charakterze postaci, rysowanych piórem, podkolorowanych akwarellą. Mackiewicz jest uczniem Konrada Krzyżanowskiego, ale naprawdę urobił go pobyt w Londynie w szkole ilustratorskiej. Z ducha swych prac i z ich formy jest on więcej Anglikiem niż Polakiem, zresztą bez naśladownictwa poszczególnych rysowników angielskich.

Wśród najmłodszego pokolenia, które wyszło z Kursów Tichego, świetne nadzieje rokuje urodzona na Haiti (1899 r.) WANDA TIPPENHAUER.

KAMIL MACKIEWICZ KARYKATURY OFICERÓW

Zaledwo po paru latach nauki malarstwa wystawia w 1921 r. około 40 prac, a w rok później również kilkadziesiąt — na wystawie grupy artystów „Sursum corda" w Zachęcie.

Artystka ta łączy naturalną (nie sztuczną) naiwność formy z pomysłowością nieprawdopodobną, zwłaszcza w zakresie ornamentu. Tym — sypie pełnemi garściami i przetyka nim niby nicią złotą całą kompozycię. Umie dać mu prostotę malowniczą, życie, dowcip, fantazję, coś zarazem barbarzyńskiego i wyrafinowanego.

Fenomenalny talent dekoracyjny powołuje tę artystkę do wielkich zadań w zakresie malarstwa pomnikowego.

Już po wielkiej wojnie obok dawnych ognisk sztuki polskiej Krakowa, Warszawy i Lwowa — daje się zauważyć ruch w Poznaniu,

WŁADYSŁAW SKOCZYLAS JANOSIK

a także w Wilnie. W tem ostatniem mieście odżywają dawne tradycje Rustema. Poza młodzieżą skupioną na Wydziale Sztuk Pięknych w uniwersytecie, pracuje grupa niezależnych artystów, wśród których widać ludzi wyrobionych i talenty godne uwagi, jak Czechowski, Bronisław Jamont, pejzażysta dekoracyjny, a zwłaszcza Ludomir Ślendziński, malarz figur, doskonały rysownik, podejmujący zadania psychologiczne i nastrojowe.

Jednocześnie wspaniały rozwój grafiki.

Odradzająca się w całej Europie grafika pociągnęła ku sobie i u nas licznych artystów, którzy zwrócili się do oryginalnej litografji, drzeworytu, a najczęściej do kwasorytu (akwaforty). Zresztą są wśród grafików artyści nie pracujący technicznie, ale dający jedynie projekty do reprodukowania ich sposobami fotochemicznemi. Do tej ostatniej grupy należy Edmund Bartłomiejczyk, wy-

kwintny artysta, o nadzwyczajnem poczuciu kreski i wogóle wartości dekoracyjnych na terenie grafiki. Wykonał liczne, wysoce artystyczne projekty marek, asygnat, okładek na książki, afiszów, akcyj i t. p. Z młodszych dali się poznać jako zdolni artyści Edmund John, Ludwik Gardowski i Tadeusz Gronowski.

Nad litografją, którą na terenie warszawskim szczepił swemi wystawami Wyczółkowski, — a bezpośrednio — nauką w szkole — E. Trojanowski, pracują ZYGMUNT KAMIŃSKI (ur. 1888) i młodszy od niego WŁADYSŁAW ROGUSKI. Ten ostatni szczególniej zajęty techniką litografji barwnej.

Oryginalny drzeworyt odradza u nas Władysław Skoczylas (ur. 1882). Artysta ten, oparty o tradycję drzeworytu ludowego, przywraca tej gałęzi grafiki charakter twórczy. Sam tnie w drzewie własne pomysły, aby nie zatracić poczucia właściwej techniki, a co za tem idzie i stylu. Najbardziej śmiałą w stylu i energiczną w charakterze jest jego serja „Zbójnicka", gdzie wykazał niezwykłe bogactwo środków traktowania powierzchni w skromnym zakresie czarnej kreski — względnie — czarnej plamy.

Akwafortę twórczą szczepili na gruncie sztuki polskiej Feliks Jasiński, Wyczółkowski, Siedlecki, Miecz. Kotarbiński, Zofja Stankiewicz, Jabłczyński, Pankiewicz. Dzisiaj pracują nad nią: Mondral, Rubczak i Konstanty Brandel, zdolni i wyrobieni artyści, także wybitnie zdolny i wszechstronny Wojciech Jastrzębowski (ur. 1883), któremu najpiękniejsze lata życia zabrała wojna: legjony polskie i wojsko polskie.

Odrębną i już zamkniętą kartę stanowi dzieło przedwcześnie zmarłego MIECZYSŁAWA JAKIMOWICZA (1881—1916). W jego oryginalnych, niezwykle nastrojowych kompozycjach, jak „Rybak", „Dziwne oczy", „Autoportret" i inne, dźwięczy nuta odrębna w znaczeniu środków malarskich — i — nastroju ogólnego. Są to prześliczne harmonje czarnych i szarych plam, spokojnych, uproszczonych i w linji i w tonie.

TREŚĆ

Str.

CZĘŚĆ I. PRELUDJA 1760—1860

EPOKA STANISŁAWOWSKA I JEJ TRADYCJE . . 9

KRÓLESTWO KONGRESOWE. OKRES PASKIEWICZOWSKI 45

CZĘŚĆ II. ZŁOTY WIEK MALARSTWA POLSKIEGO 1860—1920

ROMANTYZM W POLSCE 77

MALARSTWO HISTORYCZNE 121

RUCH NATURALISTYCZNY

REALIŚCI 157

PLENER I IMPRESJONIZM 203

KRAJOBRAZ 235

STYL I FANTAZJA 265

S P I S R Y C I N

Str.

SMUGLEWICZ FRANCISZEK. Portret pani Gronowskiej. Wilno. Zbiory T-wa Przyjaciół Nauk 11
BACCIARELLI MARCELLO. Plafon. Warszawa. Zamek Królewski . . 12
BACCIARELLI MARCELLO. Portret damy (Ks. Kurlandzkiej). Warszawa. Pałac w Łazienkach 13
LAMPI JAN CHRZCICIEL. Portret Sołtyka. Warszawa. Muzeum Narodowe 14
GRASSI JÓZEF. Księżna Krystyna Lichnowska. Wiedeń. Zbiory Lichtensteina 15
PITSCHMANN JÓZEF. Portret Stanisława Augusta. Warszawa. Muzeum Narodowe 18
BERNARDO BELLOTTO. Klasztor Brygidek. Warszawa. Zamek Królewski 20
NORBLIN PIOTR. Koncert w Parku. Kraków. Muzeum Czartoryskich 22
NORBLIN PIOTR. Wskrzeszenie Łazarza. Lwów. Zbiory prof. Wł. Szymonowicza 23
NORBLIN PIOTR. Trębacz. Kraków. Własność K. Popiela 24
NORBLIN PIOTR. Krajobraz Polski 25
CHODOWIECKI DANIEL. Rodzina 27
CHODOWIECKI DANIEL. Praczka. Altona. Własność prof. Wichern. 28
CHODOWIECKI DANIEL. Szczęście w miłości. Warszawa. Z egzemplarza Muzeum Narodowego 30
CHODOWIECKI DANIEL. Kwasorytnik 31
KUCHARSKI ALEKSANDER. Zofja Potocka. Berlin. Staatsmuseum . . 32
KUCHARSKI ALEKSANDER. Marja Antonina w Temple. Zbiory ks. de Mortemart 33
WOJNIAKOWSKI KAZIMIERZ. Portret. Warszawa. Muzeum Narodowe . 35
ORŁOWSKI ALEKSANDER. Dwaj szlachcice. Warszawa. Własn. Szymona Neumana 36
ORŁOWSKI ALEKSANDER. Dandys 38
ORŁOWSKI ALEKSANDER. Przy ognisku. Kraków. Muzeum Narodowe 39
PŁOŃSKI MICHAŁ Głowa starca. Warszawa. Muzeum Narodowe . . . 41
PŁOŃSKI MICHAŁ. Dama. Sucha. Zbiory Wł. hr. Branickiego . . . 42
BRODOWSKI ANTONI. Gniew Saula. Warszawa. Muz. Narodowe . . 47
BRODOWSKI ANTONI. Portret własny. Warszawa. Muz. Narodowe . . 48
WAŃKOWICZ WALENTY. Adam Mickiewicz. Warszawa. Bibl. Krasińskich. 51
SOKOŁOWSKI JAKÓB. St. Małachowski i gen. Morawski. Warszawa. j. w. 53
SOKOŁOWSKI JAKÓB. Walerjan hr. Krasiński. Warszawa, j. w. . . 54
PIWARSKI FELIKS. Pijacy. Warszawa Muzeum Narodowe 55
PIWARSKI FELIKS. Spekulacja. Warszawa, j. w. 56
KIELESIŃSKI WINCENTY KAJETAN. Warszawa. Muzeum Narodowe . 57

Str.

LEWICKI JAN. Scena z Verbum Nobile. Warszawa. Z egzemplarza zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego 59
GŁOWACKI JÓZEF. Portret. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych . 60
DĄBROWSKI BONAWENTURA. Portret kupca. Warszawa, j. w. . . 61
REJCHAN ALOIZY. Portret. Lwów. Galerja miejska 62
DAMEL JAN. Rysunek. Warszawa. Zbiory Dominika Witke-Jeżewskiego . 63
RUSIECKI KANUT. Głowa śmiejącego się Włocha. Wilno. T-wo Przyjaciół Nauk 64
SMOKOWSKI WINCENTY. Szkic. Warszawa. Muzeum Narodowe . . 65
MICHAŁOWSKI PIOTR. Powóz z damami. Warszawa. T-wo Zachęty Szt. Pięknych 67
MICHAŁOWSKI PIOTR. Perszerony. Foto. z Wystawy Michałowskiego. Warszawa. 1913 69
MICHAŁOWSKI PIOTR. Studjum. Kraków. Własność hr. Michałowskiej . 71
MICHAŁOWSKI PIOTR. Pocztyljon na koniu. Poznań. T-wo Przyjaciół Nauk. 72
KWIATKOWSKI TEOFIL. Polonez Szopena. Warszawa. Zbiory D. Witke-Jeżewskiego 81
KOSSAK JULJUSZ. Omnibus żydowski 84
KOSSAK JULJUSZ. Beduin 85
KOSSAK JULJUSZ. Hetman. Kraków. Muzeum Narodowe 87
KOSSAK JULJUSZ. Przejście Lisowczyków przez Ren. 88
KOSSAK JULJUSZ. Brony 89
GROTTGER ARTUR. Ekwipaż. Lwów. Własność M. Pawlikowskiego. . 91
GROTTGER ARTUR. W pracowni. Kołomyja, dyr. J. Skupniewicz . . . 93
GROTTGER ARTUR. Modlitwa wieczorna. Kraków. Muzeum Narodowe. Depozyt. 94
GROTTGER ARTUR. Pastuszki 95
GROTTGER ARTUR. Znak. Z cyklu Lituanja. Kraków. Muz. Narodowe . 96a
STRASZYŃSKI LEONARD. W pracowni Bacciarelli. Warszawa. Własność Stan. Lilpopa. 97
CHLEBOWSKI STANISŁAW. Szkic batalistyczny. Kraków. Własność Heleny Biechońskiej 99
RODAKOWSKI HENRYK. Portret gen. Dembińskiego. Kraków. Muzeum Narodowe 101
RODAKOWSKI HENRYK. Portret Matki. Kraków. Własn. Z. Rodakowskiego. 102
KAPLIŃSKI LEON. Głowa suchotnika. Warszawa. Tow. Zach. Szt. P. . 104
KAPLIŃSKI LEON. Kobziarz włoski. Warszawa. Muzeum Narodowe . . 105
KOSTRZEWSKI FRANCISZEK. Akwarella. Warszawa. T-wo Zachęty Szt. Pięknych 107
PILLATI HENRYK. Utarczka z Turkiem. Warszawa, j. w. 108
ANDRIOLLI ELWIRO. Niemcy idą! Warszawa. Tow. Zachęty Szt. Piękn. Egzemplarz z Albumu Ungra 110
ANDRIOLLI ELWIRO. Ruiny zamku. Warszawa, wydawn. „Andriolli" 1904. 111
ANDRIOLLI ELWIRO. Przy grobie. Warszawa, j. w. 112
SANDOZ ADOLF. Kobieta saharyjska. Kraków. T-wo Przyjaciół Szt. Piękn. 114
KOTARBIŃSKI WILHELM. Szkic. Warszawa. Wystawa Sztuki . . . 115
ŻMURKO FRANCISZEK. Zuzanna. Kraków. Muzeum Narodowe . . . 117
STACHIEWICZ PIOTR. Ilustracja do „Etienne Marcel". 118

Str.

LESSER ALEKSANDER. Wydobycie zwłok Wandy. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych 122
SIMMLER JÓZEF. Śmierć Barbary Radziwiłłówny. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych 123
SIMMLER JÓZEF. Portret 124
GERSON WOJCIECH. Krzyżacy. Warszawa. Własność rodziny ś. p. Gersona. 126
MATEJKO JAN. Stańczyk. Warszawa. Muzeum Narodowe 127
MATEJKO JAN. Kazanie Skargi. Jan Zamoyski. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych. Depozyt 129
MATEJKO JAN. Rejtan. Michał Poniatowski i Czartoryski. Warszawa. Zamek Królewski 130
MATEJKO JAN. Batory pod Pskowem (frag.). Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych. Depozyt 131
MATEJKO JAN. Rejtan (frag.). Warszawa. Zamek Królewski . . . 132a
MATEJKO JAN. Grunwald. Markward. Warszawa. T-wo Zach. Szt. Pięk. 135
MATEJKO JAN. Grunwald. Wielki Mistrz. Warszawa, j. w. . . . 136a
LOEFFLER LEOPOLD. Powrót z jassyru. Warszawa. T-wo Zach. Szt. Pięk. 139
BRANDT JÓZEF. Kozak i dziewczyna. Warszawa, j. w. 140
BRANDT JÓZEF. Ulica w Chocimiu. Warszawa, j. w., z egzemplarza Albumu Ungra 142
BRANDT JÓZEF. Powitanie stepu (frag.) 143
BAKAŁOWICZ WŁADYSŁAW. Prośba. Warszawa. Zbiory Dominika Witke-Jeżewskiego 144
ALCHIMOWICZ KAZIMIERZ. Pogrzeb Gedymina. Kraków. Muz. Narod. 145
SIEMIRADZKI HENRYK. Na greckim tarasie. 146
SIEMIRADZKI HENRYK. Chrystus w domu Marji i Marty. Petersburg. Akademja Sztuk Pięknych 147
SIEMIRADZKI HENRYK. Wazon czy kobieta. Warszawa. Własność Karola Lilpopa 150
PĘCZARSKI FELIKS. Szulerzy. Warszawa. Muzeum Narodowe . . . 159
PĘCZARSKI FELIKS. Honoratka. Warszawa. Album Sztuki Polskiej 1901 . 160
PĘCZARSKI FELIKS. Szulerzy. Warszawa. Muzeum Narodowe . . . 161
GIERYMSKI MAXYMILJAN. Pikieta powstańcza (frag.) 162
GIERYMSKI MAXYMILJAN. Ulica w miasteczku. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych 164
GIERYMSKI ALEKSANDER. W altanie. Warszawa, j. w. 165
GIERYMSKI ALEKSANDER. Przed pogrzebem. Warszawa. Muz. Narod. 166
GIERYMSKI ALEKSANDER. Piaskarze. Warszawa, j. w. 167
GIERYMSKI ALEKSANDER. Plac Maksymiljana. Monachjum . . . 168a
GIERYMSKI ALEKSANDER. Kościół św. Marka. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych 171
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. Na folwarku. Kraków. Muzeum Narodowe. Depozyt. 173
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. Dziady 174
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. Wyjazd (frag.) 175
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. W saniach. Warszawa. Zamek Królewski. Zbiory państwowe. Depozyt 176a
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. Czwórka 178
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. Orka 179

Str.
CHEŁMOŃSKI JÓZEF. Żabi koncert 180
WIERUSZ-KOWALSKI ALFRED. Powrót z jarmarku 181
WIERUSZ-KOWALSKI ALFRED. Rabuś. Własność dr. Gaszyńskiego. . 183
WIERUSZ-KOWALSKI ALFRED. Niebezpieczna jazda. Warszawa. Z egzemplarza zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego 184
CZACHÓRSKI WŁADYSŁAW. Zaczytana. Warszawa. Własność Edwarda Nathansona 185
PIECHOWSKI WOJCIECH. Toast weselny. Warszawa. Muzeum Narodowe. 186
PIECHOWSKI WOJCIECH. Oczepiny. Warszawa. T-wo Zach. Szt. Pięknych. 187
SZYMANOWSKI WACŁAW. Pogawędka górali 189
AJDUKIEWICZ TADEUSZ. Z motywów wschodnich 191
KOSSAK WOJCIECH. Olszynka 192
KOSSAK WOJCIECH. Z depeszą 193
LENC STANISŁAW. Portret Frenkla, Warszawa. Własność art. Mieczysława Frenkla 195
LENC STANISŁAW. Portret Hertza. 197
KAMIEŃSKI ANTONI. Most Notre Dame w Paryżu. Warszawa. Własność dr. R. Sinołęckiego 198
KAMIEŃSKI ANTONI. Portret Stanisława Witkiewicza. Warszawa. Własność dr. R. Sinołęckiego 199
WYCZÓŁKOWSKI LEON. Portret własny. Warszawa. T-wo Zach. Szt. Piękn. 204a
WYCZÓŁKOWSKI LEON. Sarkofagi. Poznań Muzeum Wielkopolskie . 205
WYCZÓŁKOWSKI LEON. Góral 206
WYCZÓŁKOWSKI LEON. Krokiet. Warszawa. Własność p. Kossuthowej . 207
AXENTOWICZ TEODOR. Afisz 209
AXENTOWICZ TEODOR. Oberek. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Piękn. 210
MASŁOWSKI STANISŁAW. Lasek. Warszawa. Własność Bohdana Wydżgi 212
MASŁOWSKI STANISŁAW. Chłopi. Warszawa. Muzeum Narodowe . . 213
MASŁOWSKI STANISŁAW. Duma Jaremy. Warszawa. Muzeum Narodowe. 214a
PANKIEWICZ JÓZEF. Portret dziewczynki. Warszawa. Własn. pani Laurysiewicz 215
PANKIEWICZ JÓZEF. Targ na kwiaty. Łódź. Własność br. Heintzla 216
PANKIEWICZ JÓZEF. Targ za Żelazną Bramą 217
PODKOWIŃSKI WŁADYSŁAW. Tancerka 218
KĘDZIERSKI APOLONJUSZ. Głowa wiejskiej dziewczyny 220
KĘDZIERSKI APOLONJUSZ. Nad rzeką. Warszawa. Własn. L. Goldstanda. 221
WOLSKI STANISŁAW. Przed karczmą 222
TETMAJER WŁODZIMIERZ. Wesele 223
BOZNAŃSKA OLGA. Portret 224
KRZYŻANOWSKI KONRAD. Portret żony. Warszawa. T-wo Zach. Szt. Piękn. 226
KRZYŻANOWSKI KONRAD. Szkic portretu. Warszawa. Własność Michaliny Krzyżanowskiej 227
KRZYŻANOWSKI KONRAD. Portret Słońskiego. Warszawa. Własność Edwarda Słońskiego 228a
KRZYŻANOWSKI KONRAD Portret Warszawa. Własność Marji Niewiadomskiej 229
KRZYŻANOWSKI KONRAD. Portret. Warszawa. Zamek Królewski. Zbiory państwowe 231

Str.
BOHUSZ-SIESTRZENCEWICZ STANISŁAW. W miasteczku 232
PIEŃKOWSKI IGNACY. Różowa dama 233
ZALESKI MARCIN. Ostra Brama w Wilnie. Warszawa. Własność hr. Potockiego. 236
GRYGLEWSKI ALEKSANDER. Wawel. Warszawa. Muzeum Narodowe . 238
SZERMENTOWSKI JÓZEF. Przed kościołem. 240
SZERMENTOWSKI JÓZEF. Krajobraz Warszawa. Muzeum Narodowe . 241
GERSON WOJCIECH. Widok z cmentarza w Zakopanem 242
MALECKI WŁADYSŁAW. Sejm bociani. Kraków. Muzeum Narodowe . 244
FAŁAT JULJAN. Niedźwiedzia niosą 246
FAŁAT JULJAN. Stary kościół 247
FAŁAT JULJAN. Śnieg 248a
STANISŁAWSKI JAN. Krajobraz ukraiński. Kraków. Muzeum Narodowe . 249
STANISŁAWSKI JAN. Topole. Kraków. Muzeum Narodowe 250
WEYSSENHOFF HENRYK. Śnieg. Warszawa. Zbiory Dominika Witke-Jeżewskiego 252
ŻUKOWSKI STANISŁAW. Roztopy wiosenne 253
RAPACKI JÓZEF. Droga jesienią 254
POPOWSKI STEFAN. Noc. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych . 255
KOPCZYŃSKI BRONISŁAW. Kościół św. Barbary w Krakowie . . . 256
MAŃKOWSKI JÓZEF. W ogrodzie. Warszawa. Własność Marji Mańkowskiej 258
MAŃKOWSKI JÓZEF. Klasztor o zachodzie. Własność M. Mańkowskiej . 259
CZAJKOWSKI STANISŁAW. Krajobraz ze starym klasztorem . . . 261
SZCZYGLIŃSKI HENRYK. Halabardnik 262
PRUSZKOWSKI WITOLD. Madej. Warszawa. T-wo Zachęty Szt. Pięknych. 268
PRUSZKOWSKI WITOLD. Smok wawelski 269
MALCZEWSKI JACEK. Szypry. Warszawa. Własność hr. Wł Tyszkiewicza. 271
MALCZEWSKI JACEK. Tragedja artysty. Warszawa. Własność hr. Wł. Tyszkiewicza. 272
MALCZEWSKI JACEK. Melancholja (frag.). Kraków. Własność hr. Edwarda Raczyńskiego 273
MALCZEWSKI JACEK. Derwid. Kraków. Muzeum Narodowe, oddział im. F. Jasieńskiego 274a
MALCZEWSKI JACEK. Śmierć. Warszawa. Zamek Królewski. Zbiory państwowe 277
MALCZEWSKI JACEK. Złudzenia 279
PODKOWIŃSKI WŁADYSŁAW. Na cmentarzu. Warszawa. Z egzemplarza zbiorów Dominika Witke-Jeżewskiego 281
PODKOWIŃSKI WŁADYSŁAW. Szał. Kraków. Muzeum Narodowe, oddział im. F. Jasieńskiego 282
WYSPIAŃSKI STANISŁAW. Widok na Kopiec Kościuszki Kraków. Muz. Narodowe, oddział im. F. Jasieńskiego 285
WYSPIAŃSKI STANISŁAW. Apollo miotający strzały. Kraków. Własność rodziny ś. p. L. Leszczyńskiej 286a
WYSPIAŃSKI STANISŁAW. Macierzyństwo. Kraków. Muzeum Narodowe, oddział im. F. Jasieńskiego. 288
WYSPIAŃSKI STANISŁAW. Portret Rydla. Kraków. Własność Feliksa Macharskiego 288

Str.
WYSPIAŃSKI STANISŁAW. Św. Salomea. Kraków. Własność rodziny ś. p. L. Leszczyńskiej 290
WYSPIAŃSKI STANISŁAW. Kazimierz Wielki. Kraków. Muzeum Narod. 293
MEHOFFER JÓZEF. Witraż Poznańskie. Kościół w Jutrosinie . . . 294a
MEHOFFER JÓZEF. Anioł wojny. Kraków. Skarbiec na Wawelu . . 296
MEHOFFER JÓZEF. Św Barbara i św. Katarzyna. Kartony do katedry we F yburgu. 297
MEHOFFER JÓZEF. Szkic witrażu do kaplicy św. Krzyża na Wawelu . 298
MEHOFFER JÓZEF. Portret księdza. Parafja Morawicka 300
TROJANOWSKI EDWARD. Szkic polichromji do kościoła w Kamieńcu Podolskim 304
TICHY KAROL. Elegja. Warszawa. Zamek Król. Zbiory państwowe . . 306
TICHY KAROL. Rysunek. 308a
CZAJKOWSKI JÓZEF. Pastel 309
STABROWSKI KAZIMIERZ. Piorun 311
RUSZCZYC FERDYNAND. Ballada. Warszawa. Własność rodziny Henryka Sienkiewicza 312a
RUSZCZYC FERDYNAND. Nec mergitur! Wilno. Włas. T-wa Przyjaciół Nauk. 313
WOJTKIEWICZ WITOLD. Bajka o Rycerzu. Warszawa. T-wo Zachęty Sztuk Pięknych 316
WOJTKIEWICZ WITOLD. Krucjata dziecięca Warszawa. Zamek Królewski. Zbiory państwowe. 316a
WEISS WOJCIECH. Portret chłopców. Kraków. Własn. prof K. Górskiego 317
REMBOWSKI JAN. Góral. 318
GAWIŃSKI ANTONI. Święta Rodzina 319
HOFMANN VLASTIMIL. Madonna ze szpakiem 320
SICHULSKI KAZIMIERZ. Witraż 321
STRYJEŃSKA ZOFJA. Dziedzilia. Warszawa. „Bogi Słowiańskie" . 323
STRYJEŃSKA ZOFJA. Ilustracja do Monachomachji 324
PRUSZKOWSKI TADEUSZ. Piastuny 326
CZURLANIS MIKOŁAJ. Sonata morska (Finale) 327
LECHOWSKI BRUNO. Bajka 328
ROGUSKI WŁADYSŁAW. Madonna 330
MACKIEWICZ KAMIL. Karykatury oficerów Warszawa. Własność p. Karpińskiego 331
SKOCZYLAS WŁADYSŁAW Janosik. Warszawa. „Serja zbójnicka" 332

SKOROWIDZ ARTYSTÓW

	Str.
Ajdukiewicz Tadeusz 1852 — 1916	190
Ajdukiewicz Zygmunt 1861 — 1917	190
Alchimowicz Kazimierz 1840 — 1917	144
Andriolli Elwiro 1836 — 1893	109
Andrzejkowicz Magdalena ur. 1852	146
Augustynowicz Aleksander ur. 1865	224
Axentowicz Teodor ur. 1859	208
Bacciarelli Marcello 1731 — 1818	15
Bachmatowicz Kazimierz zm. 1837	64
Badowski Adam 1857 — 1903	152
Bagieński Stanisław ur. 1876	199
Bakałowicz Stefan ur. 1857	152
Bakałowicz Władysław 1831—1906	144
Bartłomiejczyk Edmund	332
Batowski-Kaczor Stanisław ur. 1866	119
Bechon Karol 1732 – 1812	16
Bellotto Bernardo 1720—1780	20
Bilińska Anna 1857 — 1892	190
Blank Antoni 1785 — 1844	49
Borowski Wacław ur. 1885	325
Boruciński, Michał ur. 1885	327
Boznańska Olga ur. 1865	225
Brandel Konstanty	333
Brandt Józef 1841 — 1915	140
Breslauer Chrystjan 1802 — 1860	239
Brochocki Walery 1849 — 1923	244
Brodowski Antoni 1784 — 1832	46
Brodowski Józef	49
Brodowski Józef (syn Antoniego) 1828 — 1900	49
Bruzdowicz Franciszek zm. 1912	310
Brzozowski Feliks 1836 — 1892	109, 243
Buchbinder Szymon ur. 1850	146
Buchbinder Józef	146
Budkowski Gustaw 1813 — 1884	159
Bukowski Jan ur. 1873	309
Buyko Stanisław	322

	Str
Chełmiński Jan 1851—1925	194
Chełmoński Józef 1850—1914	172
Chlebowski Stanisław 1835—1885	98
Chmielowski Adam 1846 – 1920	199
Chodowiecki Daniel 1726—1797	27
Ciągliński Jan 1859—1913	222
Cieślewski Tadeusz ur. 1870	255
Cober Marcin	10
Cynk Florjan 1838—1910	146
Czachórski Władysław 1850—1911	184
Czajkowski Józef ur. 1872	308
Czajkowski Stanisław ur. 1878	260
Czechowicz Szymon 1689 – 1775	11
Czechowski	332
Czurlanis Mikołaj 1875—1912	327
Damel Jan 1780 – 1840	64
Dąbrowski Bonawentura 1800—1861	62
Deskur Józef 1861—1905	314
Dębicki Napoleon 1820 – 1865	60
Dmochowski Wincenty	64
Dolabella Tomasz ur. ok. 1570—1650	10
Drabik Wincenty ur. 1881	325
Dylczyński Cyprjan 1836—1909	146
Ejsmond Franciszek ur. 1859	162
Fałat Juljan ur. 1853	245
Filipkiewicz Stefan ur. 1879	262
Frycz Karol ur. 1876	310
Galimski Władysław ur. 1860	251
Gardowski Ludwik	333
Gawiński Antoni ur. 1876	319
Gerson Wojciech 1831—1901	125, 241
Gierdziejewski Ignacy 1826—1860	85
Gierymski Aleksander 1849—1901	166
Gierymski Maksymiljan 1847—1874	164
Głowacki Józef 1789—1858	61

	Str.
Gorecki Tadeusz 1825—1868	106
Gorski Konstanty ur. 1869	199
Grabowski Andrzej 1833 — 1886	109
Grassi Józef 1757—1838	17
Grocholski Stanisław ur. 1859	188
Gronowski Tadeusz	333
Grottger Artur 1837 1867	90
Gruszecki Antoni 1725—1793	14
Gryglewski Aleksander 1833 - 1879	237
Gwozdecki Gustaw ur. 1883	329
Hadziewicz Rafał 1806—1886	49
Hesse	66
Hofmann Vlastimil ur. 1881	320
Horowitz Leopold 1844—1917	194
Jabłczyński Feliks	333
Jakimowicz Mieczysław 1881 1916	333
Jamont Bronisław	332
Janowski Stanisław ur. 1866	252
Jarocki Władysław	320
Jasiński Zdzisław ur. 1863	189
Jasiński Feliks ur. 1862	333
Jastrzębowski Wojciech ur. 1883	333
John Edmund	333
Kamieński Antoni ur. 1861	197
Kamiński Zygmunt ur. 1888	333
Kamocki Stanisław ur. 1875	262
Kaniewski Ksawery 1809—1870	48
Kapliński Leon 1826—1873	103
Karczewski Juljan	64
Kędzierski Apolonjusz ur. 1861	219
Kielesiński Wincenty Kajetan 1808—1849	56
Kochanowski Roman 1856	244
Kokular Aleksander 1793—1846	47
Konicz Tadeusz 1700—1780	12
Koniuszko Wacław 1854—1899	190
Konopacki Jan 1856—1894	190
Kopczyński Bronisław ur. 1882	257
Kosiński Józef 1753—1821	32
Kossak Juljusz 1824—1899	83
Kossak Wojciech ur. 1857	191
Kostrzewski Franciszek 1826—1911	107
Kotarbiński Miłosz ur. 1854	201
Kotarbiński Mieczysław ur. 1890	333
Kotarbiński Wilhelm 1849 — 1921	114
Kotowski Jan ur. 1885	194
Kotsis Aleksander 1836 — 1877	160

	Str.
Kowalewski Paweł	194
Kowalewski Bronisław ur. 1870	263
Kowalski Alfred Wierusz 1849—1915	182
Krafft Adam 1724—1793	17
Krudowski Franciszek ur. 1860	116
Krzyżanowski Konrad 1872—1922	226
Kucharski Aleksander 1741—1819	30
Kukiewicz Konstanty	64
Kulesza	66
Kunicki Leon 1828—1873	109
Kwiatkowski Teofil 1809—1901	80
Lampi Jan Chrzciciel 1751—1830	17
Lampi Franciszek 1783—1852	50
Lechowski Bruno ur. 1887	328
Ledziński	66
Lenc Stanisław 1862—1920	195
Leopolski Wilhelm 1830—1892	106
Lesseur Wincenty 1745—1813	33
Lesser Aleksander 1814—1884	122
Lewicki Jan 1795—1871	58
Lexycki Franciszek zm. 1668	10
Lipiński Hipolit 1848—1884	190
Loeffler Leopold 1828—1898	139
Lubienieccy bracia	10
Łęski Józef 1760—1825	33
Łoś Włodzimierz 1849—1889	148
Łukaszewicz Józefat 1789 — 1850	64
Łuskina Włodzimierz 1849 — 1894	190
Mackiewicz Kamil ur. 1882	329
Malczewski Jacek ur. 1855	270
Malecki Władysław 1836—1900	243
Mańkowski Józef 1868—1915	257
Marszałkiewicz Stanisław 1789—1872	63
Marteau Ludwik 1720—1805	16
Masłowski Stanisław 1854—1926	211
Maszkowski Jan 1793—1865	90
Maszkowski Karol ur. 1872	310
Matejko Jan 1838—1893	128
Mehoffer Józef ur. 1869	294
Merwart Paweł 1855—1902	117
Michałowski Piotr 1802—1855	66
Milakowski	66
Miszewski Juljusz zm. 1826	66
Mock Jan Samuel zm. 1740	10
Mondral	333
Moniuszko Jan Czesław 1853—1908	153

Str.

Niewiadomski Eligjusz 1869—1923 314
Norblin Piotr de la Gourdaine 1745—1830 21
Noskowski Tadeusz ur. 1876 310

Oborski Aleksander 1779 — 1841 52
Okuń Edward 314
Oleszczyński Antoni 1794 — 1879 52
Oleszkiewicz Józef 1777 — 1830 43
Orłowski Aleksander 1777 - 1832 36
Owidzki Jan 1852—1913 190

Pankiewicz Józef ur. 1867 214, 333
Pautsch Fryderyk 320
Peszka Józef 1767—1831 33
Pęczarski Feliks 158
Piątkowski Henryk ur. 1853 201
Piechowski Wojciech 1850 — 1911 186
Pieńkowski Ignacy ur. 1877 233
Pillati Henryk 1832—1894 108
Pillement 34
Piotrowski Antoni Maxymiljan 1813—1875 50
Piotrowski Antoni 1853—1924 200
Pitschmann Józef 1758—1834 19
Piwarski Feliks 1794—1859 54
Plersz Bogumił 1732—1817 29
Płoński Michał 1782—1812 42
Pochwalski Kazimierz ur. 1855 194
Pociecha Michał ur. 1852 244
Podkowiński Władysław 1866—1895 218, 280
Popowski Stefan ur. 1870 254
Pruszkowski Witold 1846 — 1896 267
Pruszkowski Tadeusz ur. 1888 326
Przybylski 66

Radwański Andrzej 1712 - 1762 14
Rapacki Józef 1871 253
Rejchan Józef 1762—1822 33
Rejchan Aloizy 1808—1861 63
Rembowski Jan 1879—1923 319
Rodakowski Henryk 1823 — 1894 100
Roguski Władysław ur. 1890 329, 333
Römer Alfred 1832—1897 162
Rosen Jan ur. 1854 194
Rozwadowski Zygmunt ur. 1870 225
Rubczak 333
Rusiecki Kanut 1801—1860 65
Rustem Jan 1770—1835 40

Str.

Ruszczyc Ferdynand ur. 1870 312
Ryszkiewicz Józef 1856—1925 181

Sandoz Adolf ur. 1848 113
Schouppé Alfred 1812—1899 239
Sichulski Kazimierz ur. 1879 319
Sidorowicz Zygmunt 1848—1881 244
Siedlecki Franciszek ur. 1867 314, 333
Siemiginowski Jerzy Eleuter ur. około 1660 — 1711 10
Siemiradzki Henryk 1848 — 1902 147
Siestrzencewicz Bohusz Stanisław ur. 1866 230
Simmler Józef 1823—1868 122
Ścisło Jan 34
Skoczylas Władysław ur. 1882 333
Ślendziński Ludomir 332
Ślewiński Władysław 1855 — 1918 314
Sławecki 66
Smokowski Wincenty 1797 — 1850 65
Smuglewicz Franciszek 1745—1807 13
Sokołowski Jakób 1784—1837 53
Stabrowski Kazimierz ur. 1867 310
Stachiewicz Piotr ur. 1858 117
Stachowicz Michał 1768 - 1835 35
Stanisławski Jan 1861—1907 248
Stankiewicz Zofja ur. 1862 333
Stattler Wojciech 1800—1882 49
Straszyński Leonard 1828 — 1879 96
Stryjeńska Zofja 322
Styka Jan 1858 1925 117
Suchodolski January 1795 — 1875 82
Świeszewski Aleksander 1839—1895 244
Sylwester Ludwik de Mirys 1700 1785 14
Szczygliński Henryk ur. 1870 260
Szermentowski Józef 1833 — 1876 239
Szymanowski Wacław ur. 1859 188

Tański Czesław ur. 1863 219
Taubert Gustaw 1754—1839 17
Tepa Franciszek 1828—1889 106
Tetmajer Włodzimierz 1862—1923 223
Tichy Karol ur. 1871 307
Tippenhauer Wanda ur. 1899 330
Tokarski Mateusz 1747—1807 32
Tondos Stanisław ur. 1854 255
Topolski Maciej 1766—1813 33
Trojanowski Edward ur. 1873 303, 305

	Str.
Troszel Jakób 1753—1839	10
Trzebiński Marjan ur. 1871	256
Uziembło Henryk ur. 1879	322
Vogel Zygmunt 1764 1826	35
Wańkowicz Walenty 1799 – 1842	51
Wawrzeniecki Marjan ur. 1863	302
Weiss Wojciech ur. 1875	318
Weyssenhoff Henryk 1859 — 1922	251
Wiesiołowski Ludwik 1854 – 1892	152
Witkiewicz Stanisław 1851 — 1915	200
Wodzinowski Wincenty ur. 1866	225
Wojniakowski Kazimierz	34
Wojtkiewicz Witold 1880—1909	315
Wolski Stanisław 1859 — 1894	220
Wyczółkowski Leon ur. 1852	204, 333
Wygrzewalski Feliks M. ur. 1875	314
Wyspiański Stanisław 1869—1907	283
Zaleski Marcin 1796—1877	236
Ziomek Teodor ur. 1878	263
Żamett Albert 1820 – 1875	66, 237
Żmurko Franciszek 1859—1910	116
Żukowski Stanisław ur. 1873	252

SPROSTOWANIA

			Zamiast	Powinno byc
Str.	72	tytuł ryciny	Żołnierz	Pocztyljon na koniu
„	85	„ „	Beduin na koniu	Beduin
„	123	„ „	Śmierć Barbary	Śmierć Barbary Radziwiłłówny
„	309	„ „	Rysunek	Pastel
„	320		Vlastimir	Vlastimil

University of British Columbia Library
DATE DUE

DEC 1 9 1978			
DEC 15 REC'D			

101-40M-4-58. V.S.

FINE ARTS
LIBRARY